MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXII, NR. 1

1/2021

DIN SUMAR

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU ALEXANDRU ȘTEFAN MURARIU

FLORIN - CRISTIAN NEAGOE
CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ANSAMBLU DE SOLIȘTI „CAPRICII ȘI RĂGAS” DE AUREL STROE

DESPINA PETECEL THEODORU
UNIVERSUL MUZICII ROMÂNEȘTI
ÎNTRE "AFIRMĂRI" (1920-1943), "DESTABILIZĂRI" (1944-1949) ȘI "REDIMENSIONĂRI" (1990-1995)

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU ALEXANDRU ȘTEFAN MURARIU **3**

CREAȚII

FLORIN-CRISTIAN NEAGOE
CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ANSAMBLU DE SOLIȘTI „CAPRICII ȘI RĂGAS” DE AUREL STROE
PERSPECTIVE ANALITICE **9**

BIZANTINOLOGIE

CĂTĂLIN CERNĂTESCU
PROHODUL DOMNULUI - PERSPECTIVE ISTORICE ȘI MUZICOLOGICE (I) **56**

PORTRETE

PAVEL PUȘCAȘ
ȘTEFAN ANGI. HOMINATICUM MAGISTRI **79**

RECENZII

DESPINA PETECEL THEODORU
UNIVERSUL MUZICII ROMÂNEȘTI ÎNTRE ”AFIRMĂRI” (1920-1943), ”DESTABILIZĂRI” (1944-1949) ȘI ”REDIMENSIONĂRI” (1990-1995) **85**

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH ALEXANDRU ȘTEFAN MURARIU **3**

CREATIONS

FLORIN-CRISTIAN NEAGOE
CONCERTO FOR VIOLIN AND SOLOIST ENSEMBLE „CAPRICES AND RĀGAS" BY AUREL STROE
ANALITICAL ASPECTS **9**

BYZANTINOLOGY

CĂTĂLIN CERNĂTESCU
LORD'S LAMENTATIONS – HISTORICAL AND MUSICOLOGICAL PERSPECTIVES (I) **56**

PORTRAITS

PAVEL PUȘCAȘ
ȘTEFAN ANGI. HOMINATICUM MAGISTRI **79**

REVIEWS

DESPINA PETECEL THEODORU
ROMANIAN MUSIC UNIVERSE **85**

INTERVIURI

De vorbă cu Alexandru Ștefan Murariu

Andra Apostu

Tânărul compozitor Alexandru Ștefan Murariu este unul dintre muzicienii despre care se va vorbi mulți ani de acum înainte. Este talentat, curajos, modern dar și cu rădăcini solide în tot ce înseamnă tradiție și valori artistice autentice. Talentul și priceperea în a compune i-au fost recunoscute de nume dintre cele mai sonore ale compoziției naționale și internaționale și a fost laureat de nenumărate ori la competiții de compoziție cu tematici cât se poate de diverse. Este asistent universitar doctor la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, în cadrul departamentului de Compoziție muzicală și Dirijat, iar în anii 2015 și 2019 a obținut Bursa „George Enescu" a Institutului Cultural Român, constând în rezidențe artistice la „Cité Internationale des Arts" din Paris.

A.A.: Dragă Alexandru, vorbește-ne puțin despre anii tăi de formare. Ce profesori ori personaje cheie ai întâlnit care să fi contat, privind acum înapoi, pentru ceea ce ești astăzi?

A.Șt.M.: În familia mea, muzica nu a fost o tradiție. Rețeta prin care am ajuns la o școală cu profil vocațional a avut două ingrediente: dorința tatălui meu de a avea un muzician în familie și proximitatea Liceului de Muzică și Arte Plastice „Sigismund Toduță" din Deva. Primii ani de muzică au fost mai degrabă o pregătire a terenului; nu am fost foarte impresionat de disciplinele de specialitate, mai ales de vioară. Doream ca aproape orice copil să joc mingea, să mă joc cu colegii, nu să studiez la instrument. Am dorit să studiez pianul, dar neavând pian acasă nu am fost prioritari în a alege acel instrument. Am fost ales în schimb de către o vioară mică cu un toc roșu, prăfuit, din magazia școlii și nu mi-a plăcut deloc.

A.A.: Ești violonist iar de cele mai multe ori compozitorii sunt formați ca pianiști, ți-a fost mai greu, mai ușor?

A.Șt.M.: Eșecurile perpetue în a lega sunete curate m-au îndepărtat constant de studiul viorii, cu toate că profesorii mă impresionau la fiecare exemplificare a vreunei lucrări pe care o abordam. Nu înțelegeam de ce ei cântă atât de curat și eu sunt atât de departe. Totuși am mers înainte până în liceu, unde am renunțat la vioară. Acolo am descoperit armonia, formele, lucrările orchestrale și cântul coral. Toate aceste experiențe m-au repus pe șine și am început să compun și să mă gândesc la conservator. Deci nu aș putea menționa un personaj cheie; pentru mine toți profesorii au ajuns să fie la fel de importanți în decizia de a continua cu muzica, de a mă îndrepta către Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca. După cum deja am menționat, nu mă pot considera violonist, dar cu siguranță faptul că nu am stăpânit pianul m-a încetinit teribil. Îmi amintesc cu groază orele de armonie cu domnul profesor Péter Szegő în care ne punea doar să cântăm la pian diferite schelete armonice din lucrări celebre (pe care să le „ghicim"). Când îmi venea rândul simțeam cum totul se destramă și mă rugam să primesc măcar o tonalitate fără multe alterații. Încă din studenție am încercat să-mi îmbunătățesc pianistica și în prezent, pe lângă ce studiez pentru procesul didactic, aproape seară de seară citesc câteva „versete" din „Biblie" (corale de J.S. Bach).

A.A.: Spuneai despre tine că în momentul în care începi să compui, să scrii, mintea ta este cea care preia controlul și aduce în centru o multitudine de idei și informații care te ghidează pe tot parcursul procesului creativ. Vorbește-ne despre procesul tău creativ, cum se petrece la tine? Destăinuiește-ne mecanismele tale secrete.

A.Șt.M.: Cu timpul am început să cred tot mai mult că odată apărută o idee sau un mănunchi de idei, ele cer a fi conduse într-o anumită direcție. Fie că este vorba de caracter, timbralitate sau temporalitate. Bineînțeles, este o chestiune destul de generală, pot exista variante mai mult sau mai puțin inspirate. Mai depinde și de cum lucrez la piesa respectivă. Uneori funcționează metoda „narativă", în care fiecare idee este legată de următoarea, sau efectiv pornesc de la începutul lucrării și continui până la final. Alteori încep de la mijloc sau de la un punct culminant și gândesc variațiile respectiv segmentele de contrast ale materialului schițat inițial. Sunt foarte multe metode după care compozitorii lucrează. Depinde și de anvergura lucrării.

A.A.: Nu a fost singurul dar anul 2018 a fost unul extraordinar pentru tine: ai câștigat nu mai puțin de șase premii importante pentru creațiile tale, dintre care evidențiez premiul special al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor în cadrul competiției "Vox Mundi" de la Timișoara, premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor pentru anul 2018 pentru creația ta *Espaces IV pentru două coruri și orgă* și nu în ultimul rând, premiul I la Concursul Internațional de Compoziție din cadrul Festivalului "George Enescu", competiție care a fost extrem de „intuitivă" (ca să spun așa...) în ceea ce privește marii compozitori contemporani. Spune-ne ce au avut special aceste lucrări pentru care ai fost premiat. Consideri că ele sunt esența ta creatoare?

A.Șt.M.: Pe plan professional, într-adevăr anul 2018 a reprezentat un apogeu, atât în recunoașterile pe care le-ați menționat, cât și în volumul de muncă dedicat compoziției. A fost perioada în care am compus cel mai mult, în care am dormit cel mai puțin. Nu sunt sigur de ce, poate energia ultimilor ani cu cifra 2 în față a fost catalizatorul sau eternele rețete de succes formate din presiunea deadline-ului. Mai pot adăuga pe lângă premii faptul că în acel an am conturat în mare parte lucrarea de doctorat, pe care am susținut-o la începutul anului 2019. Nu sunt neaparat cele mai „speciale" lucrări ale mele; nu obișnuiesc să le cataloghez în acest fel. Fiecare lucrare își are un loc aparte în contribuția mea adusă creației, fiecare lucrare este asociată unei perioade, unui eveniment din viața mea sau din viața muzicală pe care o vedem în România. Evident, premiile mi-au oferit un avânt, însă, probabil cele mai importante ingrediente pe care le-am avut la îndemână în acel an au fost pofta de a compune, șansa de a fi cântat frecvent și curiozitatea cu care am abordat fiecare lucrare.

A.A.: Ciclul de lucrări pe care le-ai reunit sub titulatura *Espaces* reprezintă un drum, o progresie și un tip de gândire la un

nivel macro, cel puțin la nivel structural. Ce ne poți spune despre acest ciclu, tu, creatorul lor?

A.Șt.M.: Ciclul *Espaces* s-a născut în vara anului 2016, într-o ambianță fantastică, la Fontainebleau, un epicentru al creației interdisciplinare pentru tineri artiști. Această oportunitate a fost posibilă datorită a două persoane foarte importante în cariera mea: Diana Ligeti, un muzician extraordinar care este începând cu anul 2019 directorul acestei manifestări și profesorul meu Adrian Pop, care a fost inspirat să îmi sugereze la acea vreme acea școală de vară. În fiecare an, pe parcursul lunii iulie zeci de studenți muzicieni și arhitecți din întreaga lume sunt selectați și participă în cadrul unei școli de vară în fascinantele încăperi ale castelului din Fontainebleau.

Săptămânal, pe lângă cursurile clasice de muzică și arhitectură - în cazul nostru, *ecriture* (cu fantastica Isabelle Duha), compoziție (cu Allain Gaussin și Francois Paris, alături de invitați de marcă în fiecare an – Hèctor Parra, Tristan Murail, Bruno Mantovani ș.a.) și *coached rehearsals* cu lucrările noastre, cream proiecte interdisciplinare cu studenții arhitecți. Erau formate echipe din 4 arhitecți, un compozitor și interpreți care lucrau la o anumită tematică (de exemplu umanism, un anumit spațiu din castel, o grădină etc.). Această tematică era mai apoi prelucrată de către toți membrii echipei pe parcursul întregii săptămâni și rezulta într-o instalație sau un *performance happening* în care arhitecții recreau anumite spații și muzicienii aduceau o ambianță sonoră strâns legată de istoria sau prezentul spațiului respectiv, pusă într-o lumină actuală de către compozitor. În fiecare sâmbătă dimineața comisiile formate din arhitecți renumiți și muzicieni consacrați ascultau și jurizau prezentările tuturor echipelor. A fost, probabil, cea mai intense și completă experiență de colaborare pe care am avut-o.

Revenind la ciclul *Espaces*, în acea vară, în acea ambianță am început să compun lucrări cu tematica spațiului, primul opus fiind un cvartet de coarde, care a fost distins la final cu „Prix de composition à la mémoire de Nadia Boulanger”. Din punct de vedere teoretic și conceptual, tematica a fost în atenția mea încă din cadrul studiilor masterale și continuată la doctorat, unde am abordat spațialitatea și spațializarea ca un parametru de creație. Practic, în fiecare lucrare care aparține ciclului *Espaces* am abordat elementul spațiu atât ca parametru intrinsec, adică prin sugerarea unei spațialități multiple prin procedee precum contrastul brusc, tehnica de colaj, nuanțe transpuse în ideea de apropiere depărtare ș.a., cât și unul extrinsec, prin plasarea interpreților în afara spațiului

convențional, adică în afara scenei. Ciclul a ajuns la opusul cu numărul 6.

A.A.: Cum te-ai apropiat de genul coral?

A.Șt.M.: Primele satisfacții pe care le-am avut ca interpret au fost în cadrul corului, în liceu la Deva, sub îndrumarea profesoarei Ioana Gădălean. În anul 2006 am participat la olimpiada națională pentru coruri unde atât repertoriul (am cântat muzică din Renaștere, Romantism, școli naționale și muzică modernă, în limba italiană, spaniolă, maghiară, germană și română, o realizare remarcabilă pentru un cor de liceu), cât și experiența trăită ascultând mai multe formații m-au apropiat de cântul coral. Am aterizat mai apoi în anul întâi de facultate, direct pe scaunele sălii 59, la repetițiile corului *Antifonia*, condus de către profesorul Constantin Rîpă. După patru ani de experiențe într-ale muzicii contemporane, maestrul Cornel Groza m-a primit în corul *Cappella Transylvanica*, unde am avut ocazia de a bifa efectiv toate bornele muzicii corale, de la Renaștere până la lucrări proaspăt scrise.

Din anul 2014 am început să cânt în corul *Jubilate*, dirijat de către Mihaela Cesa-Goje, un ambasador al muzicii corale moderne. Am avut de nenumărate ori bucuria de a avea lucrări cântate de către acest grup de oameni foarte pasionați. De asemenea, Mihaela Cesa-Goje a avut în permanență încredere în procesul meu creator, comandându-mi numeroase lucrări corale și orchestrale pe care le-a interpretat în primă audiție, lucrări care au ajuns să fie îndrăgite de către interpreți și apreciate în comisiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Creația (nu doar) corală a maestrului Adrian Pop a fost de asemenea importantă pentru mine. Îmi amintesc cu drag de abordarea *Colindei de pricină (Vine hulpe di la munte)* pentru olimpiada din liceu; la admiterea în conservator nu mi-a venit să cred că în comisie era compozitorul acelui splendid opus și că urma să studiez compoziția vreme de 10 ani alături de domnia sa.

Nu în ultimul rând, admirația cu care îl urmăresc pe maestrul Cornel Groza la toate repetițiile Corului *Cappella Transylvanica* mi-a indus abordarea genurilor corale în mai multe lucrări, iar faptul că sunt unul dintre norocoșii care au fost cântați de către Corul Filarmonicii de Stat Transilvania nu poate decât să mă motiveze în cultivarea vocalității în procesul meu creativ.

A.A.: În prezent dar și pentru viitor, ce alte proiecte mai dezvolți în afară de compoziție și, evident, componenta pedagogică?

A.Șt.M.: Pe lângă proiectele componistice și didactice la care lucrez am înființat un ansamblu de muzică modernă și contemporană

denumit „**Couleurs",** ansamblu cu care am debutat într-un cadru „actual", fără spectatori, însă cu o vizibilitate mai mare și internațională în spațiul online, în frumosul Festival „A Tribute to György Ligeti in his Native Transylvania", coordonat de conf. univ. dr. Bianca Țiplea-Temeș. Pe lângă programele pe care le gândesc în vederea următoarelor proiecte (pot menționa deocamdată o prezență în cadrul festivalului Meridian în care vom colabora la partea vizuală cu Universitatea de Artă și Design din Cluj Napoca) lucrez săptămânal la imaginea acestui proiect prin editări video, materiale grafice, pentru a construi o imagine profesionistă și în mediul online. E drept, suntem cu toții sătui de concerte transmise în direct, premiere ș.a.m.d., dar după colaborările cu ansamblurile din România și mai ales prin asistențe la repetițiile/concertele unor ansambluri de talie mondială precum Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez Ensemble și Ensemble Dissonances, am remarcat foarte multă muncă în spatele imaginii unor asemenea instituții. Pe lângă concertele propriu-zise care sunt doar „the top of the iceberg" mai există partea de promovare, broșuri, concepții, partea de documentare - interviuri cu interpreții, invitați, dirijori, compozitori, spectatori. Toate aceste aspecte pot face diferența dintre un concert și un eveniment și pot readuce într-un final un public numeros în sălile de concerte.

A.A.: Îți mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu
A Conversation with Alexandru Ștefan Murariu

The young composer Alexandru Ștefan Murariu is one of the musicians you will hear about many years to come. He is talented, bold, modern but in the same time root bound in everything defined by tradition and authentic artistic values. His talent and skills in composing music were acknowledged by some of the most renown composers in Romania and abroad and he was awarded many times at composition competitions with the most diverse themes. He is currently a Teaching Assistant PhD at "Gh. Dima" National Music Academy in Cluj Napoca at the Conducting and Composition Department and in 2015 and 2019 he was awarded with the "George Enescu" Grant by the Romanian Cultural Institute consisting with an artistic residence at „Cité Internationale des Arts" in Paris.

CREAȚII

Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști „Capricii și Rāgas” de Aurel Stroe Perspective analitice

Florin-Cristian Neagoe

Aurel Stroe: parcursul componistic între 1975 – 1990

După definitivarea *Concertului pentru clarinet și orchestră*, Aurel Stroe întrerupe ciclul lucrărilor concertante. În 1973 începe lucrul la *Trilogia Cetății Închise*, compusă din cele trei Orestii: I. Agamemnon (1979 - 1981), II. Choeforele (1973 - 1977) și III. Eumenidele (1985). În cadrul acestor lucrări se vor dezvolta tehnicile componistice enunțate în lucrările de tinerețe: teoria catastrofelor, morfogeneza, palimpsestul, suprapunerea diferitelor sisteme de acordaj, folclorul planetar, elemente de teatru instrumental etc. Tot în cadrul universului lirico-dramatic, anii 1987 și 1989 aduc completări prin creațiile *Conciliul mondial* și *Copilul și diavolul.*

În privința lucrărilor instrumentale există următoarele repere:

1978 – *10 piese pastorale pentru clavicord și orgă* în care Aurel Stroe folosește tehnica colajului și a citatului.

1984 – *Sonata a II-a pentru pian ”Thermodynamic”,* lucrare construită pe tehnica modurilor complementare și a procedeelor morfogenetice.

Tot în 1984 a compus și *Quintandre,* lucrare scrisă în memoria lui Edgar Varèse, precum și *Anamorfoze canonice.*

1985 – *Nocturnă,* lucrare camerală pentru voce, clarinet, percuție și harpă.

1986 – *Sonata pentru saxofon și percuție.*

1987 – *J. S. Bach sound introspection*, lucrare marcată de procesualitate sonoră.

– *Patru lieduri* pentru soprană și saxofon, pe versuri de Christian Morgenstern

1988 – *Accords et comptines*, pentru orchestră.

1989 – *Aleph* sau *Alpha*, pentru cvartet de saxofoane

– *Fiicele Soarelui*, piesă pentru chitară, revizuită în 1992

– *Saxtuor mit Kientzy*

Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști

Acest concert a fost scris în anul 1990, la Mannheim, fiind comandat de către Ministerul Culturii din Franța și este dedicat lui Ami Flammer, violonist din cadrul ansamblului „2e2m", cel care a și interpretat concertul pentru prima oară, acompaniat de un ansamblu condus de Bernard Cavanna.

Instrumentație

Formația cu care vioara solistă dialoghează în cadrul acestei lucrări este reprezentată de un ansamblu de soliști. Pachetul instrumental cuprinde instrumente de suflat din lemn (un flaut piccolo, două clarinete în si bemol și un contrafagot) și din alamă (două tromboane), instrumente cu coarde și arcuș (patru viole și două contrabasuri cu patru corzi), un instrument cu coarde ciupite (harpă) și, bineînțeles, instrumente de percuție (un glockenspiel și cele trei grupe de percuție cu care ne-am obișnuit din celelate lucrări concertante ale compozitorului, ale căror componență o vom expune mai jos):

Grupa I	**Grupa II**	**Grupa IIII**
Tobă mică (cu cordar, fără cordar)	Clopote	Tobă medie (fără cordar)
Tobă medie (cu cordar, fără cordar)	Gong grav în re bemol	Tobă mare
Tobă mare	Tam-tam grav	2 Cinele suspendate
4 Temple blocks		Mașină de vânt
Vibrafon		

Construcție formală

Arhitectura formală a acestui concert este organizată în jurul a două mari secțiuni ce se repetă alternativ de trei ori (șase secțiuni):

- Paganiniana I (1)
    - Écoute fine I (2)

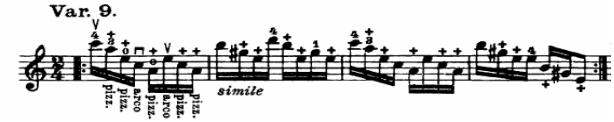
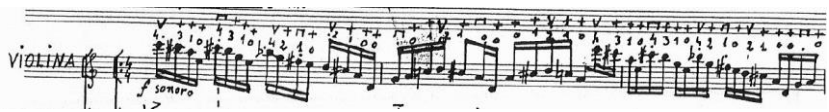
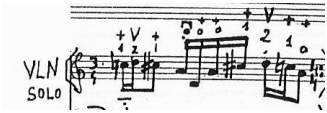
- Paganiniana II (3)
    - Écoute fine II (4)
- Paganiniana III (5)
    - Écoute fine III (6)

Aceste două secțiuni aparțin, fiecare, unei culturi diferite și se află în relație de antonimie: *Paganiniana*, reprezentantă a spațiului european și încadrată temporal în perioada romantismului muzical, și *Écoute fine*, exponentă a culturii orientale cu o temporalitate veche, mult îndepărtată în timp. Opera muzicală se dorește a fi mediul în care aceste două muzici se întâlnesc, își prezintă una alteia argumentele și, în încercarea de a lega punți între ele, își împrumută anumite elemente.

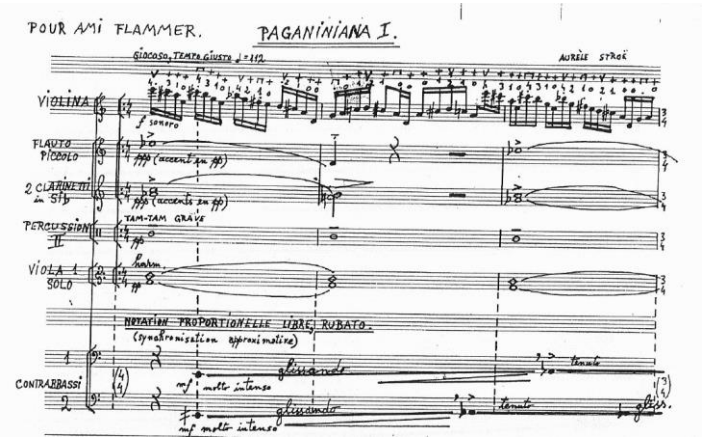
Partea I, *Paganiniana I*

Prima secțiune a acestei părți conține 20 de măsuri, durează până la *Reper B*, *Lo stesso tempo* și o vom numi **A1.** În cadrul acesteia materialul muzical mai suportă o altă fragmentare, de această dată într-o formă bipartită cu mică repriză, de tipul **a1 – a2 – a1 redus.**

a1, opt măsuri:

Vioara intonează o linie melodică de factură modală, construită din grupări de câte patru șaisprezecimi, cu alternarea momentelor de *arco battuto* și *pizzicato* la mâna stângă, derivată, conform lui Ami Flammer[1], chiar din variațiunea numărul nouă din Capriciul numărul 24, opus 1 de Niccolò Paganini:

pe care Aurel Stroe o prelucrează în:

[1] Mărturisire făcută de Ami Flammer în filmul *Aurèle Stroë* realizat de Bernard Cavanna și Laurence Pietrzak.

Modalitatea de articulare sonoră, precum și cristalizarea acestei melodii în jurul notei la, într-un mod major-minor (nota do este mobilă) dovedesc înrudirea acestei Teme I cu fragmentul lui Paganini.

Încă de la început se realizează o scindare între membrii acompaniamentului, o împărțire după caracterul determinist /indeterminist al structurilor muzicale pe care aceștia le interpretează. Așadar, deși suntem încă în *Paganiniana*, conflictul, sau mai bine zis prezența elementelor particulare celor două lumi sonore se arată deja. Astfel, se constituie grupul format din viola solo, grupa a II-a de percuție (tam-tam grav), cele două clarinete și flautul piccolo, ce susțin traseul viorii printr-o pedală acordică, împărtășind caracterul, expresia și agogica acesteia (*Giocoso, Tempo giusto,* pătrimea 112), și grupul format din cele două contrabasuri care expun tot pedale sonore, însă în *glissando,* în sistem netemperat, cu discursuri eterofonice, caracterul și agogica fiind total opuse (*Notation proportionelle, Libre, Rubato – synchronisation approximative*).

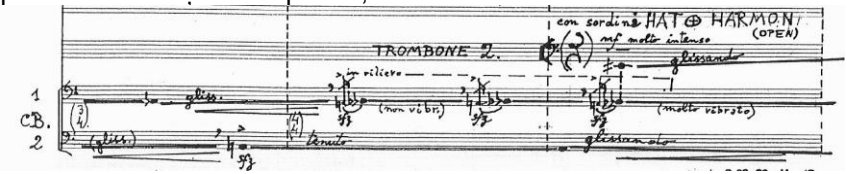


Fundalul acordic al viorii este constituit din două fragmente ce conțin întârzieri la clarinete (clarinet 1 *si bemol – la*, clarinet 2 *sol bemol – sol*) și salt descendent la piculină (fragmentul 1 *mi bemol – re* și fragmentul 2 *mi bemol – sol*).

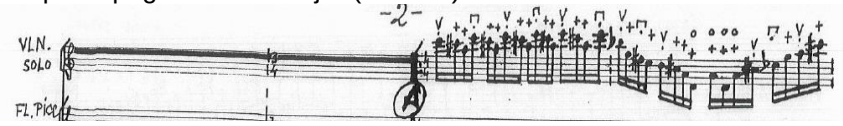
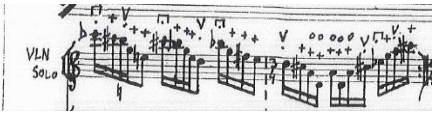
Elementul comun al celor două grupuri acompaniatoare este dat de caracterul static al formulelor lor (îndeosebi fragmentele

acordice), ce contrastează puternic cu caracterul motoric al instrumentului solist.

După expunerea primei fraze, în care melodia este interpretată de două ori, urmează fraza a doua care aduce o singură modificare în discursul muzical, apariția trombonului 2 cu trasee patinate în notații netemperate, asemănător contrabasurilor.



a2, opt măsuri:

A doua structură componentă a acestei subsecțiuni debutează la *Reper A*, aducând o variație a temei instrumentului solist, augmentându-se materialul muzial și insistându-se, în *initium*, asupra arpegiului de la major (Tema II).



În cadrul acompaniamentului se adaugă și trombonul 1, ce va aduce *crescendo*-uri puternice și, mai târziu, formula de triolet de pătrimi, tot în notație netemperată.

Celelalte structuri ale acompaniamentului se păstrează intacte.

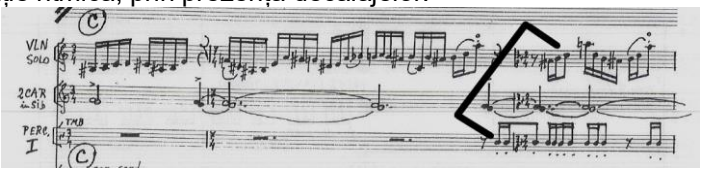
a1 redus, 4 măsuri:

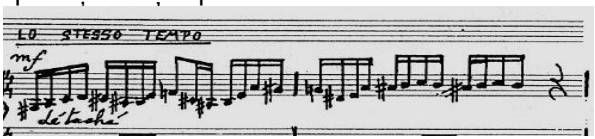
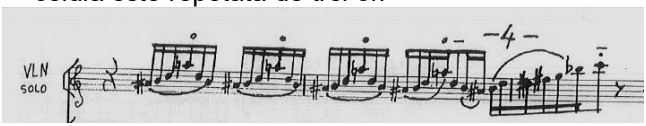
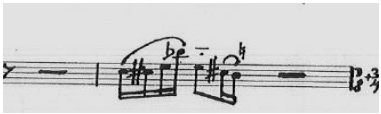
Vioara readuce Tema I la nivelul unei singure fraze, iar acompaniamentul rămâne cel expus în **a2**.

A doua secțiune, începe la *Reper B, Lo stesso tempo*, conține 16 măsuri, și o vom numi **B1**. Aceasta durează până la *Reper D, Lo stesso tempo (Giocoso)*.

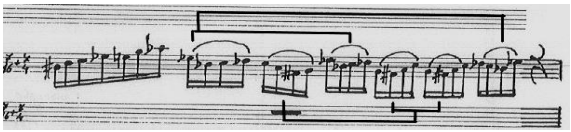
Se remarcă aici, în primul rând, schimbarea acompaniamentului. Singurul instrument ce va însoți vioara solistă, de la început, va fi toba mică din grupa I de percuție. Acesteia i se vor adăuga din a doua jumătate a secțiunii, cele două clarinete, iar ceva mai târziu și cele patru viole.

Vioara solistă aduce o temă nouă (Tema III), alcătuită în continuare din grupuri de șaisprezecimi. Traseul melodic al instrumentului solist este împărțit în nouă structuri melodice, delimitate prin pauze, de proveniență diferită, fie variațiuni ale celor din urmă, fie recurențe, fie structuri noi.

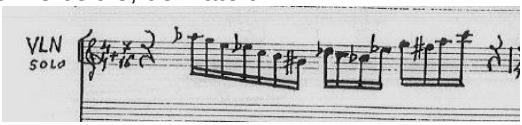
Aproape pe întreg parcursul melodic vioara va fi însoțită izoritmic de toba mică, traseul celor două instrumente migrând către imitație ritmică, prin prezența decalajelor.

Vom expune mai jos cele 8 formule melodice ale viorii, cu particularitățile lor:

- F1 – 7 celule, traseu melodic diferit, însă păstrează pulsația de șaisprezecime:

- F2 – 5 celule, traseu melodic diferit, însă repetitiv, prima celulă este repetată de trei ori

- F3 – 1 celulă, traseu concentrat, modulație a primei celule din F2

- F4 – 3 celule, prima celulă derivă din ultima celulă din F2

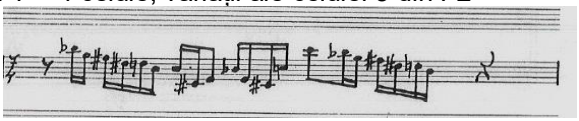
- F5 – 7 celule, simetrii interioare, combinatorică între celulele din F4



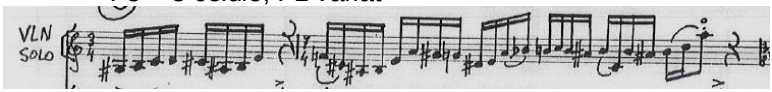
- F6 – 3 celule, derivate din F4

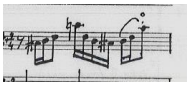
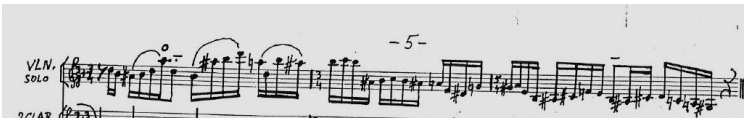


- F7 – 4 celule, variații ale celulei 5 din F2



- F8 – 8 celule, F1 variat

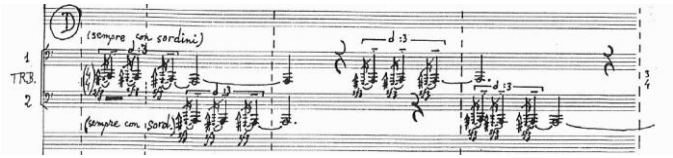
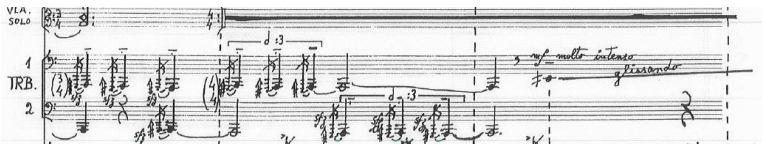


- F9 – F1 și F2 recurent, cu schimbări de registrație.

În ceea ce privește acompaniamentul, acesta se îmbogățește progresiv: la F6 se adaugă cele două clarinete cu pedala armonică pe secunda *re* – *mi bemol* iar la F8 vor intra și cele patru viole cu

acordică glisată, pornind de la sunetele *sol – la bemol – re – mi bemol.*

Secțiunea numărul trei a acestei părți se deschide la *Reper D, Lo stesso tempo (Giocosso)* și o vom nota **A2**. Aceasta conține 20 de măsuri și reprezintă o variație a primei secțiuni. De această dată, însă, nu vom avea aceeași construcție interioară de tipul bipartit cu mică repriză, ci o formă tripartită, de tipul **a1 – a2 – a3**, păstrându-se cantitatea în măsuri.

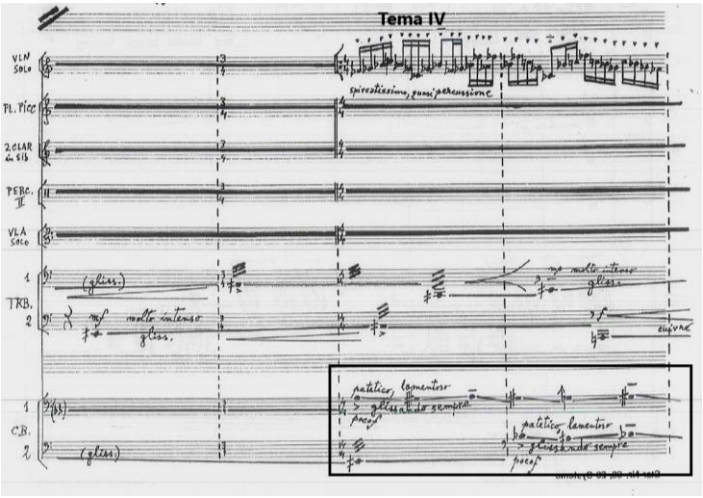
a1 variat, opt măsuri:

Se reexpune același material sonor din prima secțiune, singura excepție fiind întâlnită la tromboni. Aceștia vor avea un traseu recurent față de ce s-a prezentat în **A1**, adică vor debuta cu formulele de triolet de pătrimi, care acum sunt mai frecvente, trecând apoi la pedale în *glissando*, totul în sistem netemperat.



a3, opt măsuri:

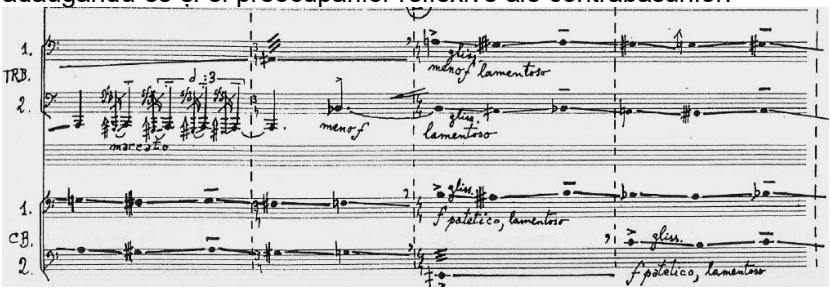
Aici intervine variația, ce constă în prezentarea unui material melodic diferit de **a2** din **A1**. Pe lângă linia melodică diferită (Tema IV), aici se schimbă și modalitatea de articulare sonoră, caracterul mai incisiv fiind subliniat de indicațiile compozitorului, *spiccatissimo, quasi percussione*.

Se remarcă în cadrul acompaniamentului traseele netemperate ale contrabasurilor ce glisează în jurul anumitor sunete, creând impresia de căutare sonoră, de meditație.



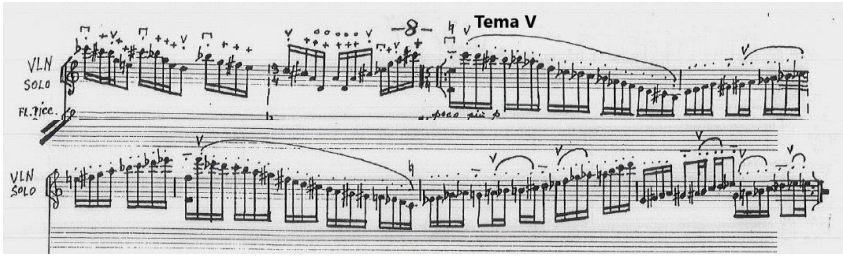
a2 variat, patru măsuri:

La *Reper E* este adusă de către solist Tema II, adică **a2** din **A1**, însă este prezentată concentrat, la nivelul a patru măsuri.

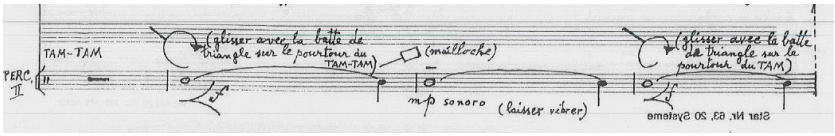
Acompaniamentul realizează o magmă sonoră, trombonii adăugându-se și ei preocupărilor reflexive ale contrabasurilor.

Următoarea secțiune, **numărul patru**, debutează la *Reper F,* conține 15 măsuri și o vom intitula **C**. În cadrul acesteia se disting trei subsecțiuni, fiecare compuse din cinci măsuri, pe care le vom numi **c1 – c2 – c3.**

c1:

Instrumentul solist realizează niște arcade sonore invesate, puternic cromatizate – Tema V – acompaniate fiind doar de structura acordică a celor patru viole, structură ce a fost întâlnită în cadrul celei de-a doua jumătăți din **B1,** dar care, aici, pleacă de pe alte sunete *sol – la bemol – fa diez – fa.*



Din a treia măsură se va adăuga și tam-tam-ul din cadrul grupei II de percuție care va marca notele lungi prin alternarea modului de atac, glisarea cu bagheta trianglului pe margine și lovirea cu ciocanul de lemn.

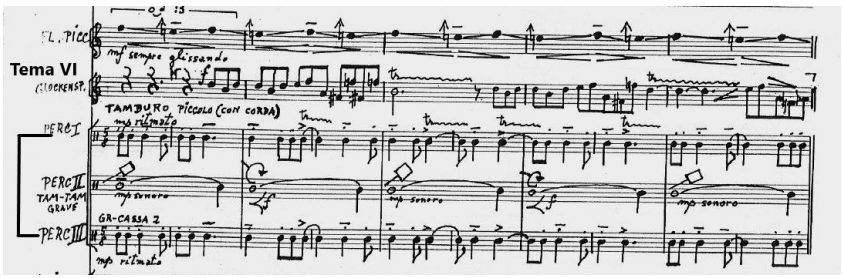

TAM-TAM
PERC. II
(glisser avec la baguette de triangle sur le pourtour du TAM-TAM)
(mailloche)
mp sonoro
(laisser vibrer)
(glisser avec la baguette du triangle sur le pourtour du TAM)

c2:

Se păstrează structurile melodice din **c1**, îmbogățindu-se acompaniamentul.

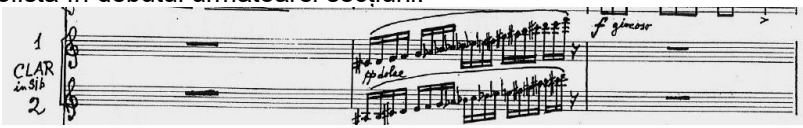
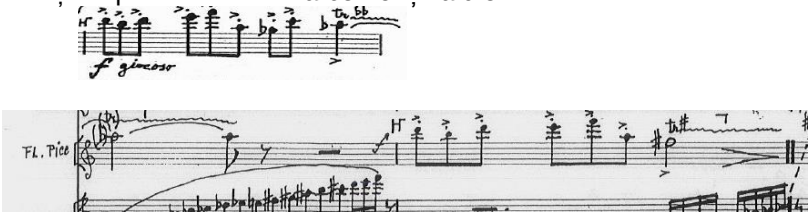
Flautul piccolo preia traeul prezentat la contrabasuri și realizează patinări fine în jurul sunetului *fa*.

La sectorul percuției se vor adăuga toba mică (grupa I) și toba mare (grupa III) care împreună vor intona un ritm hipnotic alcătuit din trei durate: pătrimi cu punct, pătrimi și optimi.

Pe lângă acestea, o contribuție importantă o prezintă glockenspiel-ul care este investit solistic și expune o linie melodică (Tema VI) ce subliniază în repetate rânduri intervalul de terță mică *re – si,* sunetele de repaus ale liniei melodice.

c3:

Linia melodică a instrumentului solist se concentrează acum în expunerea celor două trasee cromatice descendente din Tema V.

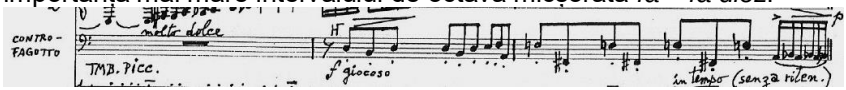
Peste acestea se vor suprapune cele patru viole, care de această dată au renunțat la acordul glisat și vor realiza contraexemplul viorii (traseu cromatic ascendent), însă dilatat în timp prin augmentare ritmică (pătrimi, pătrimi cu punct și doimi față de șaisprezecimile violinei).

În a doua măsură se vor alătura și clarinetele care, de asemenea, vor realiza o linie melodică ascendentă, ele respectând valorile de șaisprezecimi din exemplul instrumentului solist. Aceste semnale de la cele două clarinete se vor repeta la distanță de o măsură, rămânând ca la a treia expunere să prezintă doar jumătate din structura muzicală, cealaltă jumătate fiind preluată de către vioara solistă în debutul următoarei secțiuni.

O altă contribuție în cadrul formulei de acompaniament o realizează piculina care va prelua discursul melodic al glockenspiel-ului (Tema VI) și îl va expune într-o maneră variată, puțin diminuată, cadențând pe alte sunete: *la bemol* și *fa diez*.

Reper G, Lo stesso tempo aduce **a cincea secțiune, B2**, care conține doar opt măsuri și este o variațiune a **B1.**

În ceea ce privește discursul viorii acesta este mult diminuat, prezentând doar primele trei formule. Variația are loc chiar de la F1, unde la final se adaugă o celulă. Continuând cu următoarea formulă melodică se observă că motivul este despărțit în mijloc printr-o pauză,

fapt ce conduce la o scriitură diferită a F2. În final, secțiunea se încheie cu motivul concentrat F3.

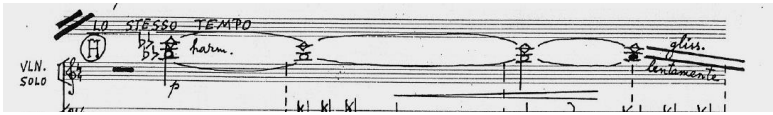
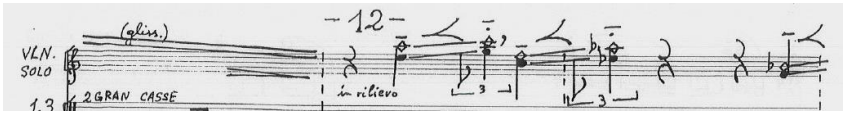
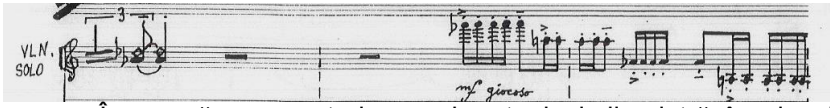
În privința acompaniamentului se remarcă izoritmia perfectă, de această dată, a instrumentului solist cu toba mică. Acestora li se alătură clarinetele, întâi cu sunetele lungi, la interval de secundă, apoi cu semnalele sonore ascendente din **c3**.

În ultimele două măsuri apare și contrafagotul care reia, din nou variat, Tema VI, prezentată inițial de glockenspiel și apoi de piculină. Acesta este mult mai fidel desenului melodic original decât flautul piccolo, însă renunță la sunetele cadențiale și acordă o importanță mai mare intervalului de octavă micșorată *fa – fa diez*.

Secțiunea **numărul șase** începe la *Reper H*, *Lo stesso tempo*, conține 24 de măsuri și o vom numi **A3.** Și în cadrul acestei secțiuni distingem existența a două părți, inegale ca lungime: **a4** – un material melodic cu totul nou, în ce privește instrumentul solist, Tema VII și **a1 variat** revenirea Temei I la vioară.

a4, 17 măsuri:

Ceea ce denotă revenirea **A**–ului este acompaniamentul. Pe lângă pedalele patinate ale contrabasurilor și formulele de triolet de pătrimi de la tromboane se vor adăuga și trioletele contrafagotului. În schimb, acordul clarinetelor cu piculina și viola solo nu mai este prezent.

Vioara schimbă discursul său melodic renunțând la agitația șaisprezecimilor și dobândind un caracter reflexiv prin intonarea pedalei sonore în registrul acut, urmată de momentele glisate în care expune intervalul de terță mică, totul realizându-se în *flageolete.* În a opta măsură, vioara abordează din nou duratele mici realizând o cădere intonațională abruptă, schimbând octavele în jurul sunetului *la*, un fel de broderie prin registre: *la bemol 3 – la becar 2 – la bemol 1 – la bemol – sol.*



Împreună cu acest desen abrupt al viorii reintră în planul muzical și ritmurile celor două tobe mari de la grupele I și III de percuție.

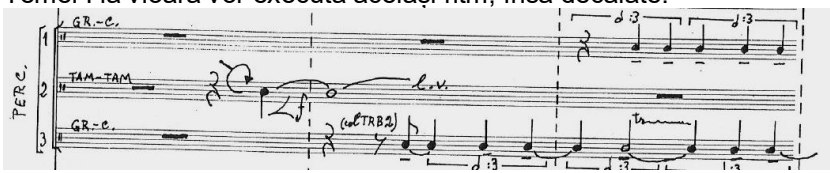
Următoarea măsură readuce patinările fine din jurul sunetului *fa*, la flautul piccolo, fragment prezentat inițial în **c2**.

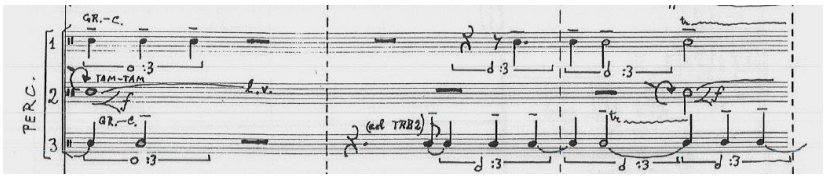
O altă structură ce iese în evidență în traseul instrumentului solist este reprezentată de pasajele cromatice în *flageolete,* care expun procesul de trecere de la forma de articulare precisă din cadrul căderii în octave la ambiguitatea și flexibilitatea *glissando*-urilor terțelor ce urmează.

a1 variat, 7 măsuri:

Vioara reia Tema I, pe care o va interpreta de trei ori, a patra oară expunând doar jumătate din construcția acesteia. Revine în cadrul acompaniamentului acordul format din viola solo, cele două clarinete și piculină.

O particularitate a acestei subsecțiuni este dată de prezența celor două tobe mari care, începând cu cea de-a doua expunere a Temei I la vioară vor executa același ritm, însă decalate.



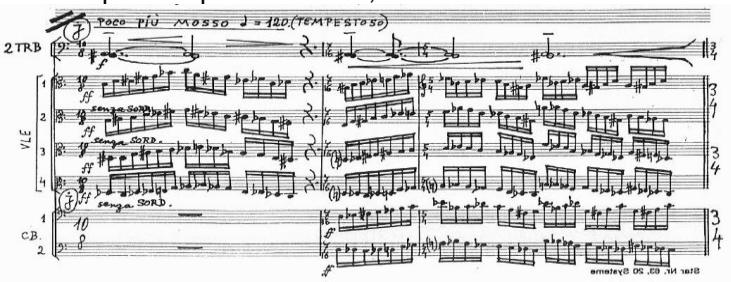


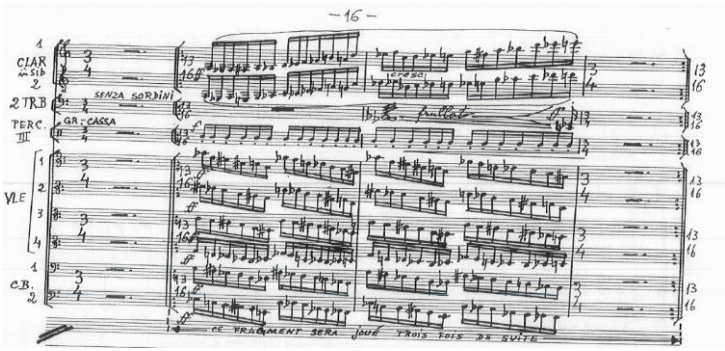
Secțiunea cu **numărul șapte**, și ultima din Paganiniana I, este **Coda** ce începe la *Reper J, Poco più mosso,* pătrimea 120 *(Tempestoso).*

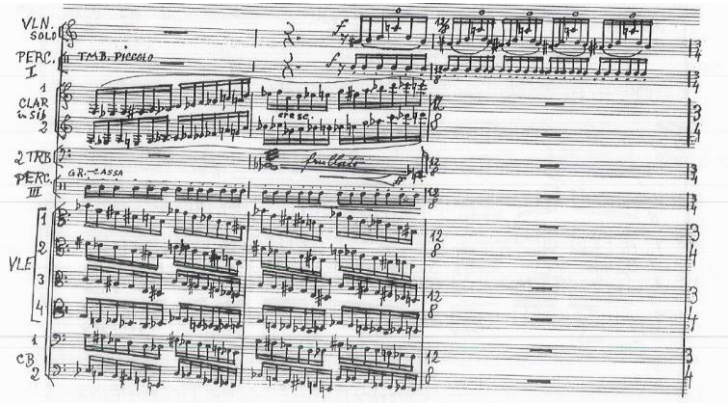
În cadrul acestui segment cu rol de încheiere participarea instrumentului solist este mult limitată, acesta prezentând încă o dată structura F2 din Tema III, augmentată cu încă o celulă față de prezentarea acesteia din **B2**. Pe parcursul întregului moment, participă și toba mică realizând izoritmia cu care ne-am obișnuit.

Materialul folosit în cadrul acompaniamentului este și el derivat din secțiunea **B1**.

Astfel, Coda este alcătuită din patru momente sonore:

- M1 – cele patru viole expun variat structura F4 din **B1.** După o pauză de pătrime, discursul se continuă, adăugându-se și contrabasurile, cu structura F5 din **B1**, expusă variat. Pe întreaga durată a acestui moment sunt prezenți și cele două tromboane care au trasee diferite, ei interpretând pedale sonore, la nivel de secundă.

- M2 – cele două clarinete expun structuri asemănătoare semnalelor din **c3** (acele trasee ascendente din șaisprezecimi), iar sub acestea compartimentul instrumentelor cu coarde și arcuș vor executa o structură repetitivă, bazată pe o variație din celula 1 a fragmentului F4 din **B1**. Singurii care rămân cu o notă individuală în această izoritmie întreținută de pulsația de șaisprezecimi de către toba mare (gr. III) sunt cei doi tromboni. Aceștia, în a doua măsură a momentului, realizează o pedală sonoră glisată pe intervalul de secundă mare, în *frullato.*



- M3 – se repetă M2, cu mențiunea că la jumătatea acesteia debutează duetul viorii cu toba mică, ce are și rol de legătură cu ultimul moment.

- M4 – se repetă M2

Redăm pe scurt, forma primei secțiuni, Paganiniana I:

1. **A1**, început – *Reper B*. Construcție bipartită cu mică repriză: **a1** (Tema I) **– a2** (Tema II) **– a1 redus**.
2. **B1**, *Reper B – Reper D.* Vioara intonează Tema III, compusă din 9 formule melodice. Acompaniamentul începe rudimentar și se dezvoltă din a doua jumătate a secțiunii.
3. **A2**, *Reper D – Reper F*. Material tributar primei secțiuni, însă cu o altă formă de organizare interioară: **a1 variat** (Tema I) **– a3** (Tema IV) **– a2 variat** (Tema II).
4. **C,** *Reper F – Reper G*. Formă ternară: **c1 –** trasee descendente și ascendente puternic cromatizate la instrumentul solist – Tema V; **c2** – structură tematică nouă – Tema VI – expusă de glockenspiel; **c3** – semnale ascendente la clarinete și vioară, piculina expune Tema VI.
5. **B2**, *Reper F – Reper H*. Vioara prezintă materialul din **B1** diminuat, reapar semnalele clarinetelor din **c3**, contrafagotul expune Tema VI.

6. **A3**, *Reper H – Reper J*. Alcătuire bipartită: **a4 –** instrumentul solist prezintă un discurs muzical nou, Tema VII; **a1 variat** – Tema I.
7. **CODA**, *Reper J – final.* Împărțită în patru momente sonore, desprinse din fondul **B**-ului, vioara expune o formulă melodică ce asigură unitatea între ultiumele două fragmente muzicale.

Uitându-ne înapoi, asupra schemei succinte prezentate mai sus, se poate observa că această construcție este organizată pe o formă de arc, o formă palindromică, binecunoscut fiind interesul compozitorului pentru astfel de structuri.

Partea a II-a, *Écoute fine I*

Această parte contrastează foarte mult cu *Paganiniana I*. Izvorul muzicii este reprezentat aici de modurile tradiționale ale Indiei, numite *rāga*. Este o zonă a reflexiei, a meditației, în care fiecare sunet aduce o încărcătură semantică extraordinar de mare. Partea introductivă, improvizatorică, în care interpretul se acordează pentru a găsi modul se numește *alâp.* Este ceea ce ni se prezintă în această primă variantă de *Écoute fine*.

Prima secțiune, A prim, durează până la *Reper K*.

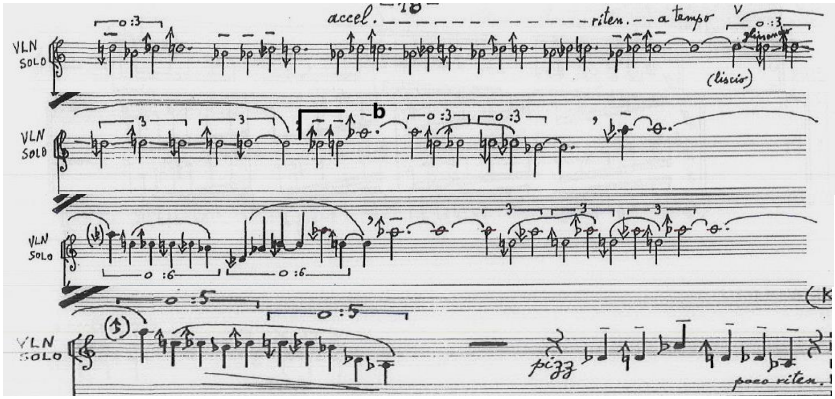
Atmosfera se schimbă total. Dispar barele de măsură, instrumentele de percuție, precum și orice structură construită cu valori mai mici decât pătrimea. Asistăm la o dilatare temporală, o oază de liniște, un spațiu în care nu mai există agitație, freamăt, aglomerație.

Instrumentul solist își schimbă atitudinea și caracterul, debutul său nu mai coincide cu cel al acompaniamentului. Se gândește, așteaptă starea prielnică. Și, în ceea ce privește fondul muzical ce susține vioara, lucrurile sunt așezate treptat. Indicația *Liberamente, Tranquillo* este asumată de toți.

Întâi apar instrumentele cu coarde și arcuș, cele patru viole și cele două contrabasuri, care expun în nuanță mică, *piano dolce*, acordul format din sunetele *Re bemol – Sol – re bemol – mi bemol – sol diez – si bemol.* Urmează apoi semnalul contrafagotului, care anunță prin căderea sa (*re – Re bemol*) că instrumentul solist poate începe. Gongul grav în re bemol preia sunetul de la contrafagot, asigurând legătura cu discursul solistului.

Vioara debutează cu o melopee în sistem netemperat, axată în jurul sunetelor terței *si – re*. Considerăm că acest desen melodic

provine din Tema VI, de la glockenspiel, expusă în cadrul **C**-ului din prima parte.



Se remarcă momentul de *odihnire* pe sunetul *re* și încercările de *căutare* a înălțimii potrivite. Acest procedeu a fost întâlnit și în *Paganiniana I*, la contrabas, inițial, într-o variantă redusă (**A1**) și apoi la flautul piccolo (**C**).

Linia melodică a solistului se împarte în două fragmente:

a – fragment de factură meditativă, centrat pe intervalul terței *si – re* și alcătuit din două sunete principale *si* și *re.*

b – fragment de natură procesuală, accelerare ritmică, prezența duratelor de pătrimi și a grupurilor divizionale cu profil melodic descendent, centrat pe intervalul de cvintă *la – re* și alcătuit din trei sunete principale *la, re* și *si* (augmentare a **a**-ului atât la nivelul ambitusului, cât și la nivelul melodic).

Secțiunea următoare, **B prim,** debutează la *Reper K.*

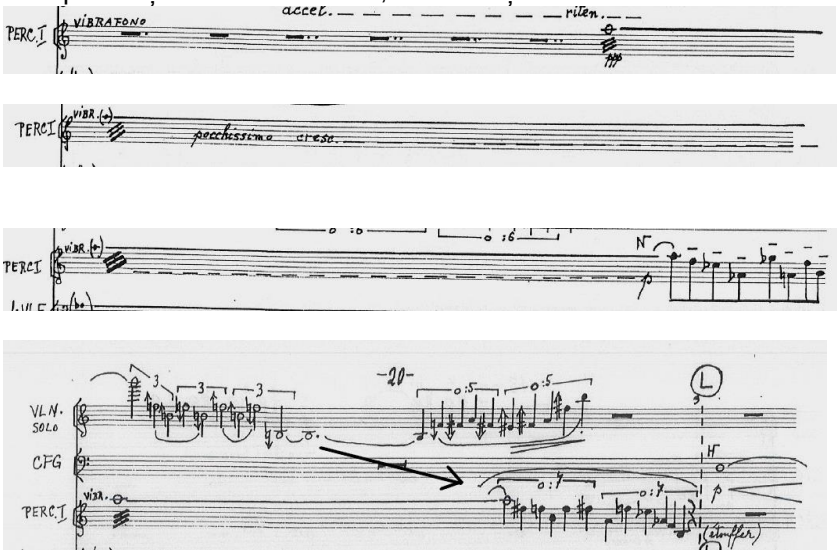
Se păstrează scenariul introductiv – pedala acordică a instrumentelor cu coarde și semnalele contrafagotului și gongului – cu mențiunea că acordul se va modifica, fiind construit din sunetele *la – si – fa bemol – sol bemol – do – sol bemol.*

Și în cadrul melodiei instrumentului solist apar modificări, păstrându-se însă cele două zone generale **a** și **b.** De această dată, în formula meditativă intervalul de sextă (*la – fa*) este cel în jurul căruia se brodează preocupările sonore, iar în fragmentul dinamic se

păstrează tendința augmentării registrale și melodice, adăugându-se sunetul *si.*

Acompaniamentul se îmbogățește prin alăturarea vibrafonului, la început pe nesimțite (*ppp*), întărind pedala sonoră cu sunetul *la* (baza intervalului generator al discursului viorii).

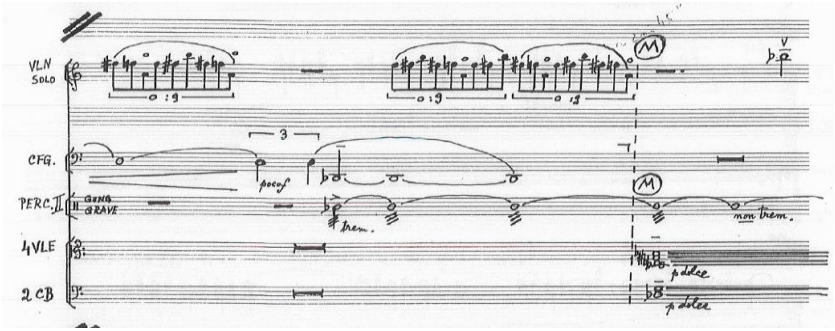
La scurt timp după debutul formulei de tip **b** la vioară, vibrafonul este învestit cu valențe melodice angajându-se în dialog cu instrumentul solist. Cele două instrumente se ascultă unul pe celălalt, intervențiile unuia fiind susținute prin pedale sonore de către celălalt. În prima expunere a acestui tandem fragmentul melodic expus de vibrafon derivă din cadrul traseului viorii din **b**. Acesta este însă îmbogățit prin augmentare melodică, alături de *la, fa* și *si* fiind încorporate și sunetele s*i bemol*, *la bemol* și *sol bemol.*



În înfățișarea secundă a acestui dialog vibrafonul preia și variază metric și melodic fragmentul expus de vioară.

Partea finală a acestei secțiuni coincide cu debutul următoarei, **A secund**. În planul acompaniamentului revine semnalul de la contrafagot și gong, însoțit de schimbarea acordului instrumentelor cu coarde (*Re bemol – Sol – re bemol – mi bemol – sol diez – si bemol*). Instrumentul solist continuă linia acelerării ritmice prin expunerea a trei fragmente melodice, variații ale motivului din **b**.

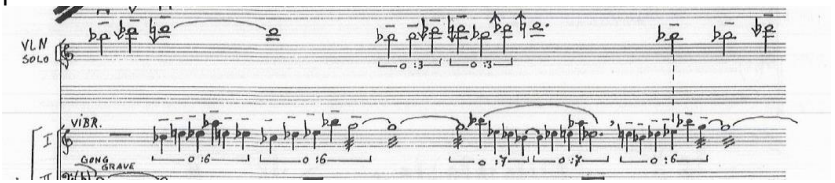
Așadar, secțiunea **B prim** se închide la *Reper M* iar a **treia secțiune, A secund**, debutează la *Reper L.*



Un lucru interesant se petrece în cadrul acestei secțiuni. Construcția sa este organizată pe o formă bipartită, actorii principali fiind chiar cele două fragmente **a** și **b** din **A prim.** Acest lucru este evident, în primul rând, în cazul melodiei solistului.

a:

După introducerea decalată vioara va prezenta tema fragmentului melodic **a,** identic din punct de vedere al configurației sonore, la octava superioară. Ceea ce diferă de prima secțiune este prezența vibrafonului care, asemănător secțiunii precedente, va dialoga cu solistul prezentând motive melodice derivate din **b**. Așadar, putem spune că această secțiune poate fi interpretată ca o sinteză a primelor două.



Observăm că traseul melodic al vibrafonului este format din sunetele *sol – la – si – re*, sunete care, cu excepția lui *sol,* sunt prezente în fragmentul **b** din discursul viorii. După prezentarea celor două momente, vibrafonul cadențează pe sunetul *re bemol*, care va fi susținut până la momentul diluării sale în sonoritatea mașinii de vânt.

După adăugarea mașinii de vânt acordul instrumentelor cu coarde și arcuș se va schimba, fiind format din sunetele fragmentelor melodice expuse de vioară și vibrafon: *si bemol – re becar – re bemol – la – mi bemol.*

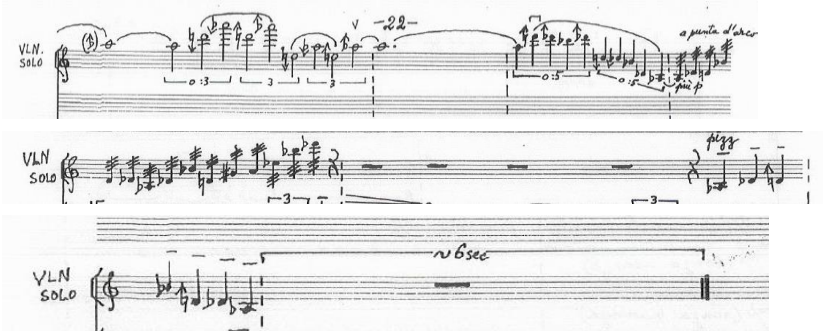
b:

Precedat de semnalul dat de contrafagot și gong, instrumentul solist își continuă discursul cu fragmentul **b**.

De această dată, gongul nu se mai retrage, ci continuă pedala pe *re bemol.* Este însoțit de punctările tobei mari ce va intona un ritm în notație proporțională.

O ultimă modificare importantă are loc în acordul cordarilor. Violele păstrează tetrasonul specific secțiunii **A prim**¸ iar contrabasurile rămân consecvenți în sunetele *si bemol – re bemol*.

O structură diferită se remarcă în melopeea viorii. Aflându-se la finalul secțiunii meditative, aceasta prevede revenirea *Paganinianei*, ”dezbrăcându-se”, parțial, de intonațiile netemperate și adoptând un caracter mai precipitat, trădat inițial de maniera de articulare sonoră *tremolo, a punto d'arco*, apoi de punctările în *pizzicato*.



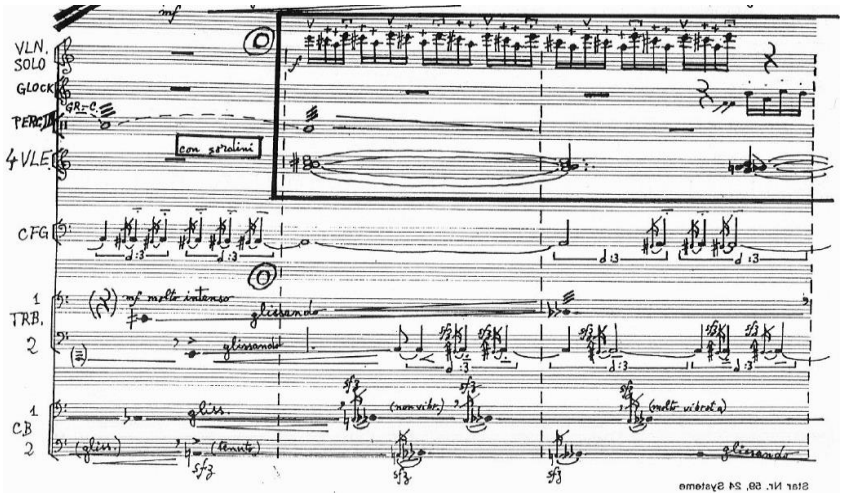
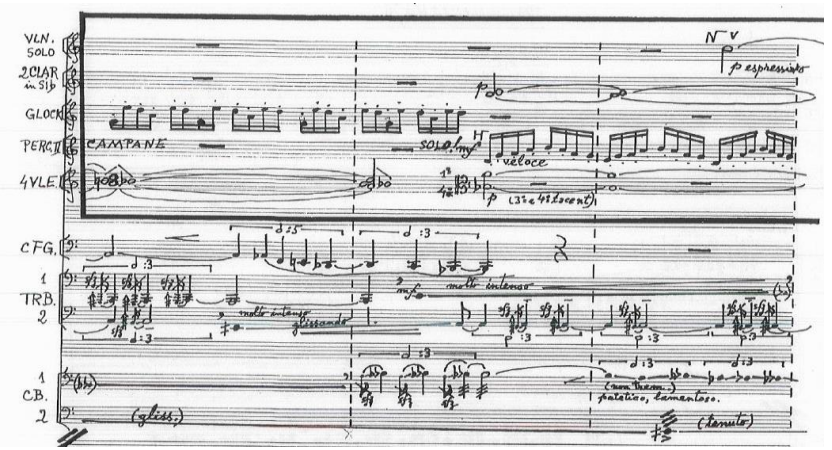
Din acest moment debutează o structură concluzională, **Codetă**. Aceasta închide partea a II-a a concertului*, Écoute fine I*, și asigură puntea către partea a III-a, *Paganiniana II*. Așa cum spuneam mai devreme, elementul principal al acestei construcții puntice este dat de comportamentul diferit al instrumentului solist, acele renunțări parțiale la netemperanță împreună cu precipitarea sonorității. O altă contribuție o oferă contrafagotul care va expune repetat semnalul introductiv. Aceste două momente sunt susținute de către mașina de vânt, gongul grav în re bemol, ritmul alb al tobei mari și acordul instrumentelor cu coarde, care se va încheia printr-un *glissando* ascendent. Ultima măsură, de aproximativ șase secunde, este lăsată doar mașinii de vânt și tobei mari.

Redăm mai jos arhitectura formală a părții a II-a, *Écoute fine I*:

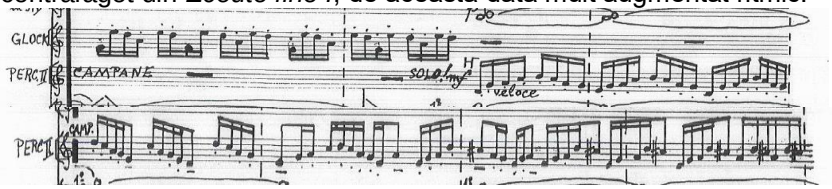
1. **A prim**, început – *Reper K*.
2. **B prim**, *Reper K – Reper M.*
3. **A secund**, *Reper L* – momentul *a punto d'arco* la solist.
4. **Codetă**, momentul *a punto d'arco* – final.

Partea a III-a, *Paganiniana II*

Prima secțiune o vom nota **A1** și conține 17 măsuri.

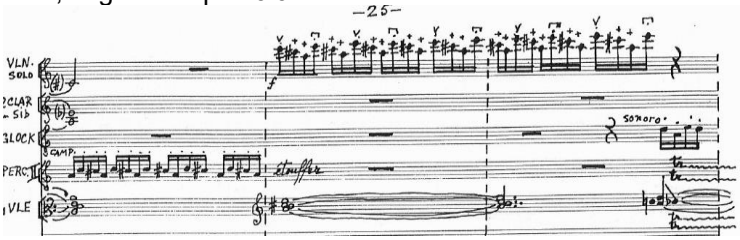
Formula de acompaniament reia structurile melodice prezentate în partea I: pedalele glisate netemperate ale contrabasurilor, formulele de triolet de pătrimi la tromboane, care acum sunt întâlnite și la contrafagot precum și notele lungi ale tobei mari. În ceea ce privește instrumentul solist observăm o diferență ce își are originea în *Écoute fine I*: viorii i se va acorda un timp de așteptare, de așezare a acompaniamentului, după care își va expune discursul său. Pe lângă acest lucru, momentul viorii este separat, împreună cu acompaniatorii ei într-o structură izolată, încadrată în chenar. Vioara, împreună cu cele patru viole, cu clopotele, glockenspiel-ul și cele două clarinete sunt grupate separat. Ia naștere o suprapunere de muzici, un palipmsest în palimpsest. Pe de o parte contrabasurile, tromboanele și contrafagotul care expun fragmente din sisteme intonaționale diferite și de cealaltă parte vioara cu cele patru viole, clopotele și glockenspiel-ul care prezintă alte fragmente melodice, unele preluate din teme deja expuse, altele făcând referire la moduri oligocordice în dezvoltare (tritonii – tetratonii - pentatonii).



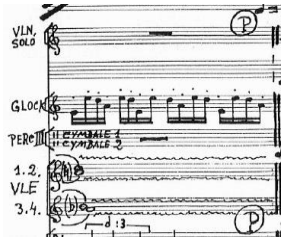
Instrumentul solist prezintă motivul inițial din Tema II din *Paganiniana* I, ce expune profilul melodic al unui arpegiu de la major. Acordul celor patru viole susține această apartenență tonală în jurul lui la major prin sunetele *la – si – do diez – mi*. După finalul celor șapte celule de șaisprezecimi ale viorii, cadrul tonal migrează către cel modal prin intervenția glockenspiel-ului. Acesta va relua grupul de șapte celule de șaipsrezecimi, expunând un material muzical de factură oligocordică, o tritonie compusă din sunetele *la – re – mi.* Cele patru viole participă și ele în schimbarea de decor, modificându-și acordul. Sunetele *la – si bemol – si – re* asigură fundalul traseului glockenspiel-ului.

Clopotele vor fi cele care vor prelua ștafeta de la glockenspiel, dezvoltând materialul muzical, inițial ca tetratonie (*re – sol – la – do*), ca mai apoi să se definitiveze într-o construcție pentatonică (*re – mi – sol – la – do*). Acordica se schimbă din nou, violele interpretând sunetele *si bemol - la*, iar cele două clarinete sunetele *do – re*. La o măsură distanță revine și vioara care va readuce aminte semnalul de contrafagot din *Écoute fine I*, de această dată mult augmentat ritmic.

Ultima modificare în melodia clopotelor va consta în alterarea sunetului *do* în *do diez.* Aceasta va fi însoțită de o nouă expunere acordică, realizată de viole, clarinete și vioară, formată din sunetele melodiei clopotelor: *re – mi – sol – la – do diez*. Ultima măsură aduce

un profil repetitiv, simplificat, construit pe sunetele *la – do diez – re*, ce pregătește revenirea profilului arpegiat din Tema II a viorii.

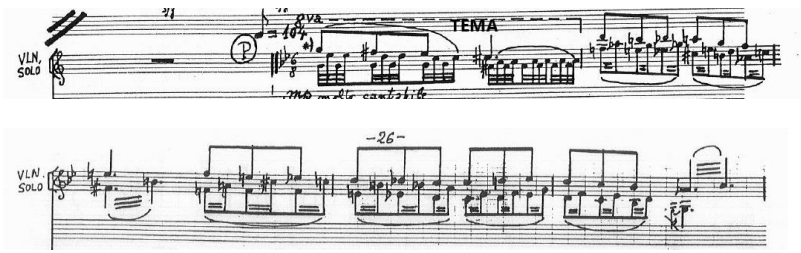
Reluarea temei viorii ne duce cu gândul la o construcție interioară a acestei secțiuni de formă bipartită cu mică repriză, lucru ce este confirmat de revenirea discursului inițial, redus de această dată, al glockenspiel-ului.

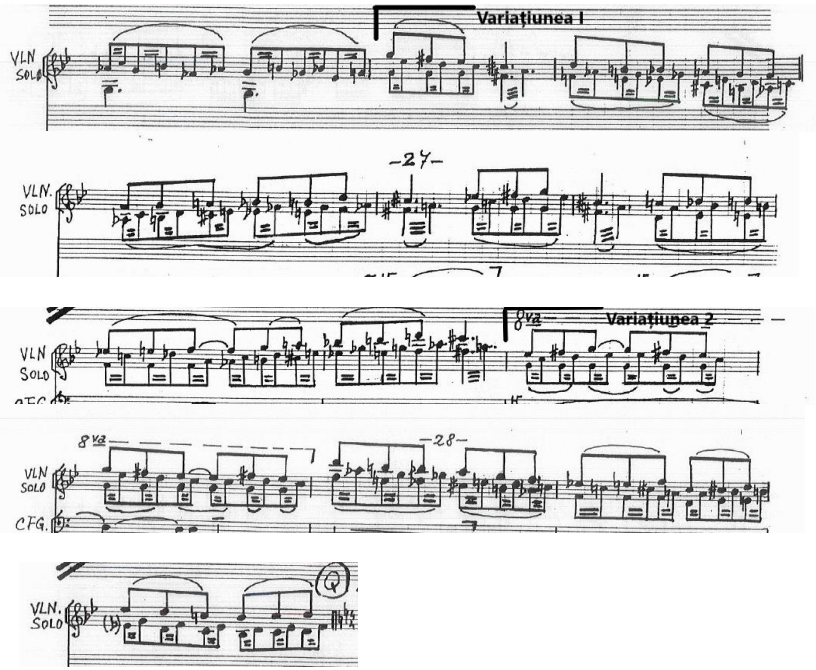


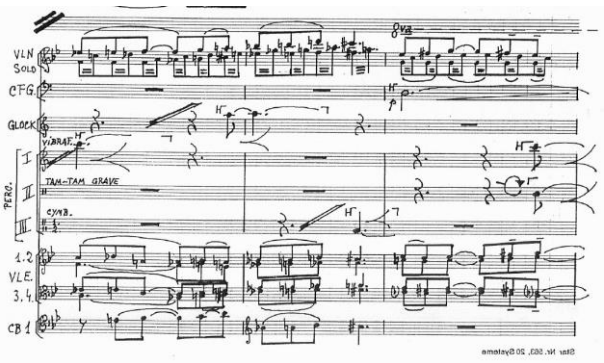


Secțiunea numărul doi a acestei părți debutează la *Reper P*, conține 18 măsuri și o vom nota **B1.**

Materialul melodic folosit aici constituie o parafrază a capriciului nr. 6, op.1 de Niccolò Paganini. Melodia constă într-un descensio puternic cromatizat în tonalitatea sol minor, care debutează cu intervalul de secundă mărită (*fa diez – mi bemol*), amprentă a muzicii orientale. Se observă existența unei construcții variaționale, compusă din tema originală și două variațiuni ale acesteia.

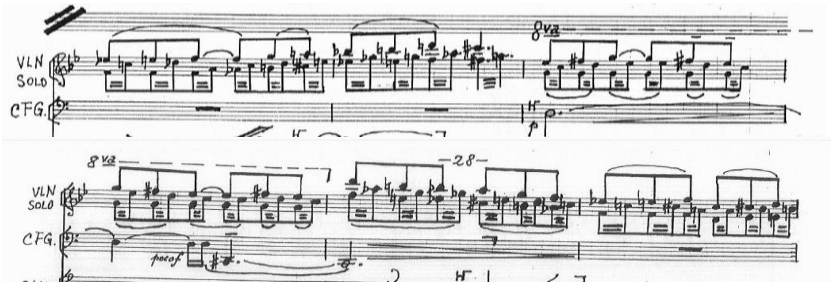




În ceea ce privește instrumentația, vioara domină planul sonor. Acompaniamentul este format din instrumentele cu coarde și arcuș, actorii cei mai prezenți în această scenă, instrumentele de percuție și contrafagot. Remarcăm o particularitate timbrală în cazul instrumentelor de percuție, aceștia vor trebui să producă sunetele, pe lângă lovirea cu baghetele obișnuite, și cu ajutorul arcușului.

Tema este prezentată în tonalitatea originală, sol minor, și conține șase măsuri. Acompaniamentul este condus de contrabasuri și viole, care se află în izoritmie cu vioara, și punctările de la percuție.

Variațiunea I augmentează puțin tema conținând șapte măsuri. Debutul ei este cu o octavă mai jos, dar către final schimbă desenul melodic îndreptându-se către registrul acut și cadențând deschis.

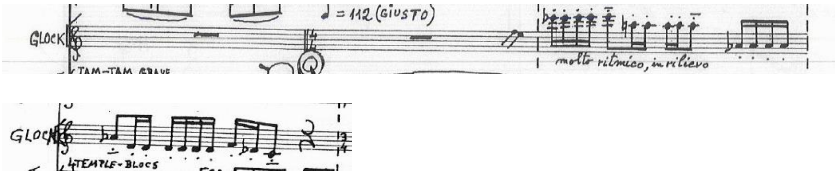
A doua variațiune diminuează materialul muzical al temei, conținând cinci măsuri. Melodia insistă asupra secundei mărite din debutul temei ce întărește ethosul oriental și va cadența tot deschis. O particularitate în cadrul acestei variațiuni o reprezintă intervenția contrafagotului care va expune semnalul sonor întâlnit în *Écoute fine*. I.



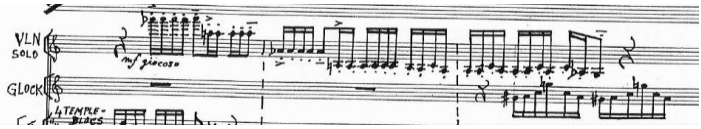
A treia secțiune, A2, începe la cu o măsură înainte de *Reper Q* și conține 18 măsuri.

Am intitulat această secțiune A2 deoarece acompaniamentul prezintă, în mare, aceleași formule melodice ca în prima secțiune din *Paganiniana I*.

În a treia măsură glockenspiel-ul va enunța un motiv melodic derivat din *Paganiniana I*, acea cădere prin registre, însă nu în octave ci în cvinte (*mi bemol – la – la bemol – re*) aflată în subsecțiunea **a4** din **A3.**

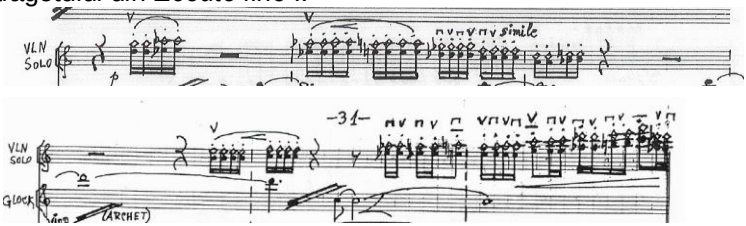


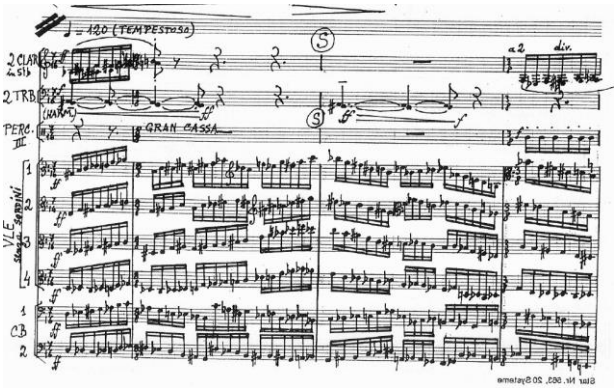
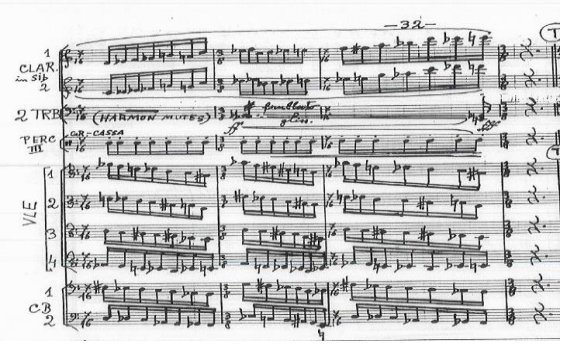
Vioara are un comportament destul de retras în această secțiune. Prezența ei va fi auzită abia în măsura a șaptea, când va expune motivul abrupt din **a4**, augmentat către final.

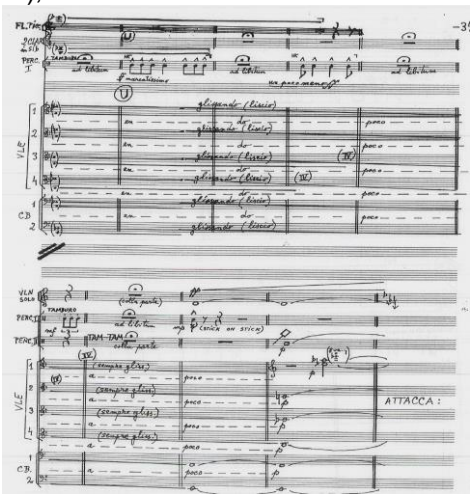


Glockenspiel-ul rămâne ca principal interlocutor cu instrumentul solist, expunând variat o structură muzicală din **B1** (*Paganiniana I*) și anume formula melodică F2.

În răspunsul acestuia se angajează și cele patru temple-blocks, cu ritmuri de șaisprezecimi. Le urmează vioara, care readuce pasajele cromatice în *flageolet*, într-un traseu ascendent ce subliniază intervalul de secundă mărită. Dedesubtul viorii glockenspiel-ul intonează intervalul de nonă descendentă, ce amintește de semnalul contrafagotului din *Écoute fine I.*



Ceea ce urmează este o **Codetă**, *Tempestoso,* pătrimea 120, ce începe cu două măsuri înainte de *Reper S*. Aceasta este o versiune redusă a Codei din *Paganiniana I*, aici dimensiunea ei fiind de doar opt măsuri (dintre care ultima reprezintă o pauză generală). Structurile muzicale sunt aceleași sau variații ale motivelor prezentate la finalul primei părți.

Secțiunea finală a acestei părți aduce o schimbare neașteptată de atmosferă. **A cincea secțiune, C**, oferă o structură statică, hipnotică, prin existența unui singur acord în care ritmul tobei fără cordar reprezintă singurul reper temporal. Instrumentele care participă în structura acordică sunt contrabasurile, violele, clarinetele și piculina. Acordul este puternic disonant fiind alcătuit din sunetele *Mi – Si bemol* (contrabas 2) – *La – mi bemol* (contrabas 2) – *do – re bemol 1* (viola 4) – *do – si* (viola 3) – *sol – fa 1* (viola 2) – *sol – fa diez 1* (viola 1) – *re – la bemol* (clarinet) – *mi bemol 3* (piculina). Întreaga construcție susține fragmentele ritmice ale tobei medii întretăiate de pauze, realizând un *decrescendo* de proporții.

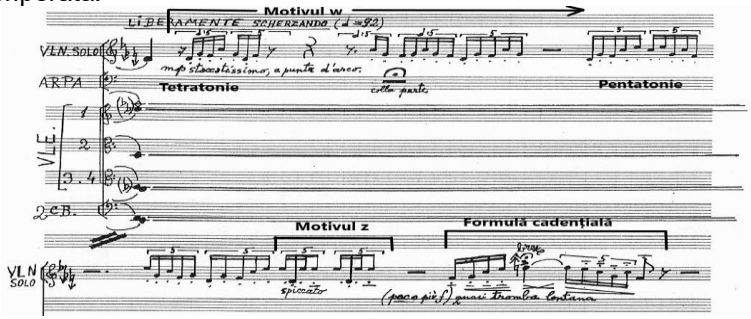
De la *Reper U* se desprind din structura acordică piculina și cele două clarinete, iar instrumentele cu coarde vor glisa acordul descendent, ajungând pe sunetele *Mi – Fa – do –mi bemol – mi – mi bemol 2* (flageolet), ce formează acordul din *Écoute fine II*.

Redăm mai jos forma părții a treia, *Paganiniana II*:

1. **A1**, început – *Reper P.* Vioara expune motivul inițial din Tema II. Traseu tono–modal (glockenspiel și clopote).
2. **B1**, *Reper P* – o măsură înainte de *Reper Q*. Parafrazare după Capriciul nr. 6 opus 1 de Paganini.
3. **A2,** o măsură înainte de *Reper Q – Tempestoso, pătrimea 120.* Motive melodice din *Paganiniana I*, căderi abrute și trasee puternic cromatizate.
4. **Codetă,** *Tempestoso, pătrimea 120 – Reper T*.
5. **C**, *Reper T* – antepenultima măsură. Secțiune de tranziție către *Écoute fine II*, punctări ritmice pe acompaniament acordic, hipnotism.

Partea a IV-a, *Écoute fine II*

Prima secțiune, A1, debutează chiar din ultima măsură din *Paganiniana II* și la nivelul expresiei se poziționează într-un contrast neașteptat cu ultima secțiune a părții anterioare, *Dramatico,* față de *Liberamente, scherzando* cerut aici. Însuși discursul melodic este ușor mai precipitat față de staticismul sonor din secțiunea anterioară. În această primă secțiune vioara solistă este acompaniată doar de instrumentele cu coarde și arcuș care vor intona acordul format din sunetele *Mi – Fa – do – re bemol – re – mi bemol 2* (cu flageolet).

Deasupra acestui fundal sonor instrumentul solist adoptă un desen melodic ce derivă din melodia clopotelor prezentată în **A1** din *Paganiniana*, denumit **motivul w**. Prezența șaisprezecimilor împreună cu componența oligocordică în expansiune (de la tetratonie, *re – fa – sol – do,* la pentatonie, *re – mi – fa – sol -do*) constituie argumentele apartenenței acestui fragment la traseul clopotelor din **A1**/ *Paganiniana II*. Cu toate acestea, motivul este variat intonațional, particularitatea orientală a acestei secțiuni fiind asigurată prin armura netemperată.

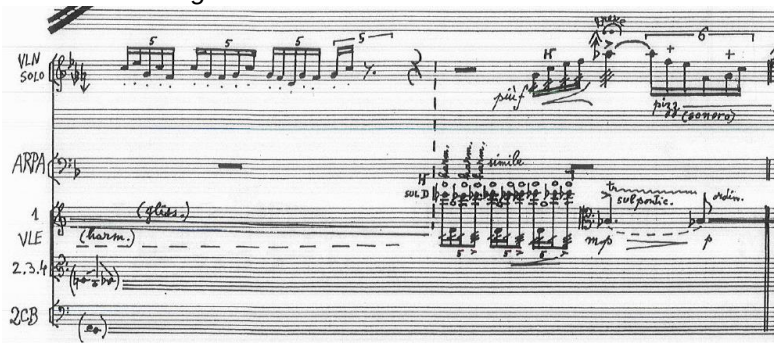


Următoarea configurație melodică a viorii o vom denumi **motivul z**. Acesta reprezintă un semnal la nivel de nonă descendentă, ce se va regăsi în diverse forme în construcțiile muzicale următoare. Inițial, **motivul z** îl regăsim în dublă ipostază, îngrădind formulele cadențiale ale viorii.

După expunerea secundă a acestui motiv debutează **secțiunea numărul doi, B1**. Cadrul intonațional comportă modificări subliniate de noua armură netemperată, iar în sonoritatea acompaniamentului se remarcă o ușoară modificare prin executarea unui glissando lent cu profil descendent, de către viola 1.

Indicația de expresie devine mai liniștită, propice melodiei *Più cantabile, liberamente,* lucru de care instrumentul profită din plin enunțând **Tema x**, o melopee destul de scurtă cu centrul pe *sol,* dar care schimbă instant atmosfera.

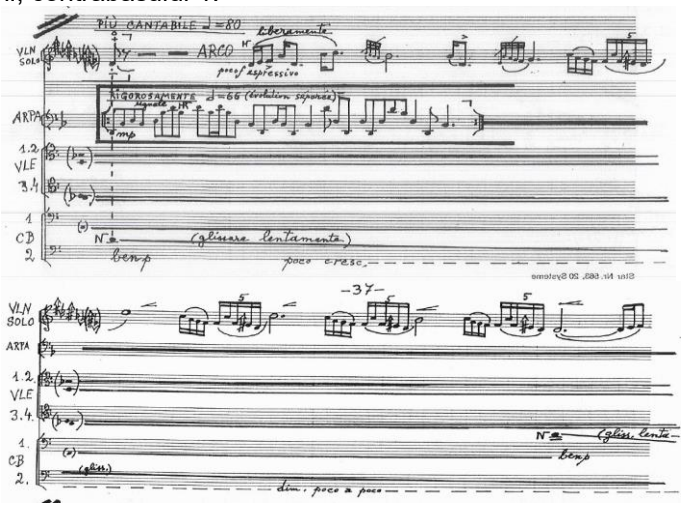
Aceasta nu durează prea mult, căci imediat ce vioara finalizează Tema x, armura revine la forma de început și, odată cu acest lucru, se deschide **secțiunea a treia, A2**, *Scherzando*. Observăm că are loc o fărâmițare a subsecțiunilor acestei părți, dimensiunile reduse fiind din ce în ce mai folosite. Vioara nu are timp să amintească prea mult tiparele melodice din **A1.** Expune pe scurt **motivul w** și o formulă cadențială, lăsând **motivul z** să fie interpretat de viola 1 la finalul *glissando*-ului lent.



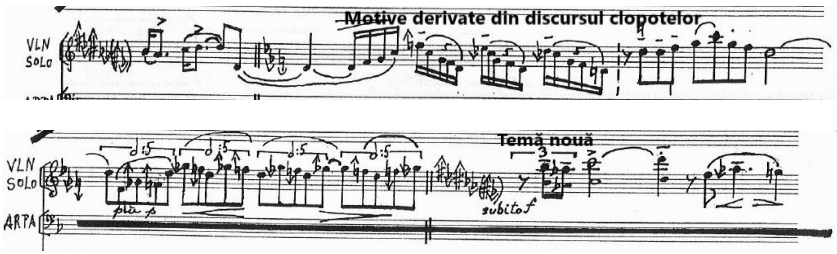
Secțiunea a patra, B2, urmează imediat. Se schimbă din nou armura, revine indicația *Più cantabile*, dar vioara va interpreta o temă nouă, mai amplă, pe care o vom nota **Tema y**. Acum se va adăuga și

harpa, executând un fragment melodic compus din sunetele *si – re*, sunetele din melodia viorii din *Écoute fine I*. Ceea ce reprezintă o particularitate a momentului harpei este faptul că interpretează într-o altă zonă temporală (doimea 66) și cu alt caracter (*Rigorosamente*). Avem de-a face, așadar, cu un palimpsest.

Revine și momentul *glissando*-ului lent, dar acum la contrabasul 2 care va preda ștafeta, puțin înainte de finalul acestei secțiuni, contrabasului 1.

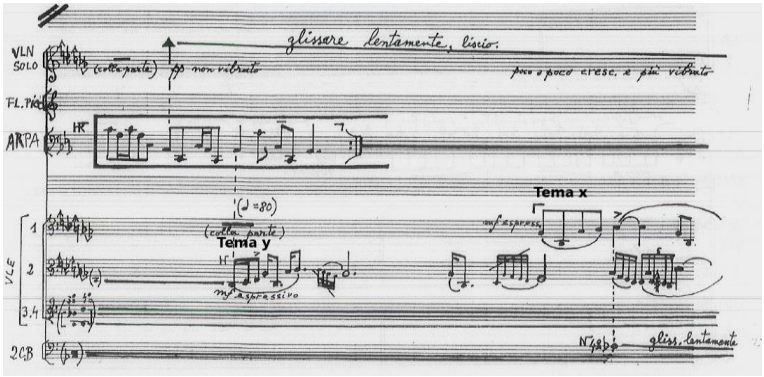


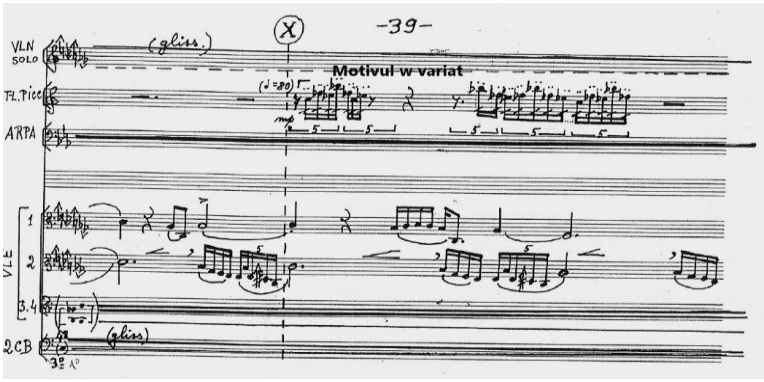
Odată cu reschimbarea armurii debutează și **secțiunea a cincea, C**. Aceasta are o dimensiune mult mai amplă și reprezintă o etapizare a nivelurilor palimpsestului. Inițial, se păstrează cele două niveluri din **A1** și **B1.** Vioara expune motive prelucrate din discursul clopotelor din *Paganiniana II*, iar viola 3 preia panta *glissando*-ului lent. După aceste două momente, instrumentul solist expune o nouă construcție melodică, tributară **A-**ului, dar în planul intonațional al **B-**ului.

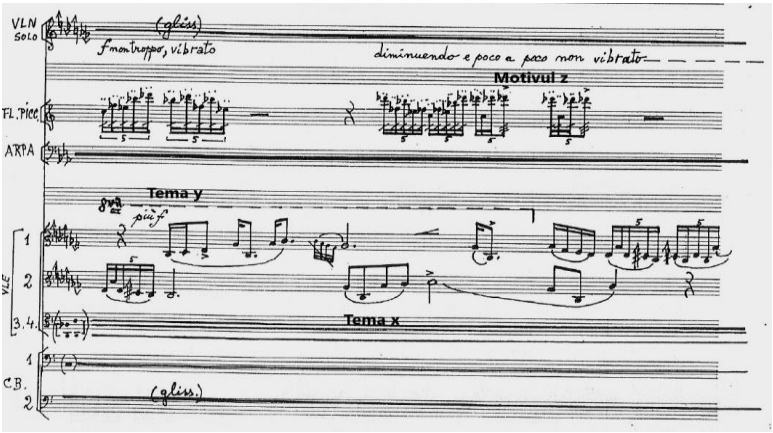


Către finalul temei noi, vioara va încorpora fragmente din **Tema y**, reexpunând fragmentele derivate din desenul clopotelor ca tranziție spre ultima structură, acel *glissando* lent care va sfârși în motivul z.

O nouă etapă de suprapuneri tematice debutează cu momentul atacării de către vioară a parcursului glisat (întâlnit inițial în **B1**). Harpa își variază discursul, păstrând intervalele, însă modificând sunetele, *la – do* (întâlnit inițial în **B2**). Temele viorii vor fi aduse în acompaniament, realizându-se suprapuneri de tempo. Viola 2 va expune Tema y (din **B2**), iar viola 1, la câteva momente distanță, va aduce Tema x (din **B1**). Nu mult după aceste momente se alătură și flautul piccolo cu motive variate din **A1**, inclusiv **motivul z**. Cele două viole vor face schimb de teme, către final prezentând variații ale acestora. Secțiunea se încheie cu motivul z expus de către vioară și *glissando*-urile celor două contrabasuri.







Recapitulăm construcția formală a părții a patra, *Écoute fine II*:

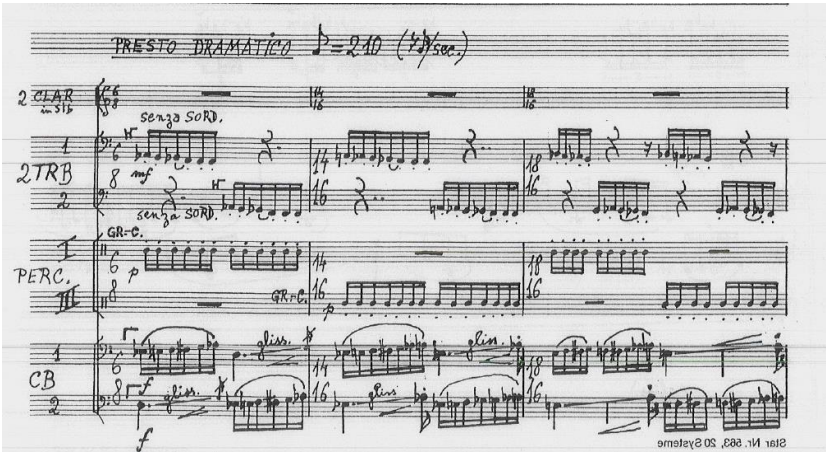
1. **A1**, vioara prezintă fragmente melodice derivate din discursul clopotelor din **A1***/ Paganiniana II*, apoi **motivul z**, deasupra unei structuri acordice în acompaniament.
2. **B1**, **Tema x** la vioară și apare în acompaniament momentul descendent în *glissando* lent.
3. **A2**, revin elemente din prima secțiune, se păstrează *glissando*-ul lent din **B1**.
4. **B2**, se adaugă harpa, vioara expune **Tema y**, *glissando* lent la contrabas.
5. **C**, palimpsest gradual: fragmente din **A1**, temă nouă și *glissando* lent la vioară, apoi **motivul z**. Violele 1 și 2 expun **Temele x** și **y**, se adaugă flautul piccolo cu elemente din **A1**.

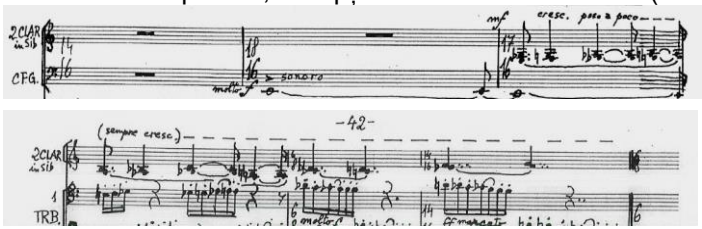
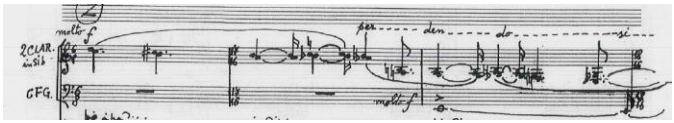
Partea a V-a, *Paganiniana III*

Prima secțiune, A, conține 24 de măsuri, până la *Reper BB.*

Formulele ritmice alerte ale contrabasurilor și tromboanelor, formate din șaisprezecimi, împreună cu cele două tobe mari (gr. I și III), ce dublează totul izoritmic creează senzația de motricitate, de permanentă agitație, legiferată de indicația de tempo și caracter *Presto dramatico,* optimea 210.

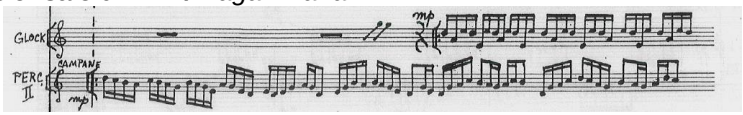
Motivele melodice prezentate de cele două grupe instrumentale (contrabas și trombon) sunt constituite din mersuri cromatice la nivel de terță și cvartă, inițial, în sensuri contrare (contrabasurile ascendent, tromboanele descendente). O diferență se

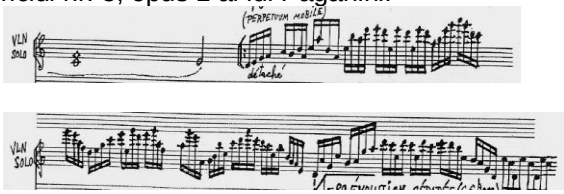
remarcă în partitura contrabasurilor, care vor alterna momentele de mers cromatic cu cele de *glissando*.

Formația se mărește treptat, după trei măsuri adăugându-se contrafagotul, care expune o scurtă pedală pe sunetul *mi***,** și, la o măsură distanță, tam-tam-ul (gr. II). Odată cu apariția contrafagotului, contrabasurile și tromboanele vor schimba sensurile expunerilor lor. Acest lucru se întâmplă în cadrul secțiunii de patru ori și pe durate de timp variabile.

A doua expunere a pedalei fagotului, de această dată mai lungă, introduce și grupul celor două clarinete. Acestea vor prezenta o frază alcătuită din două motive muzicale ce realizează un *ascensio* și *descensio* pe parcursul a patru măsuri. Motivul antecedent pornește din registru grav (*re – mi*) și păstrează paralelismul secundelor mari în mers cromatic până la *mi bemol 1 – fa 1.* În ceea ce privește consecventul, debutul este în registru mediu (*do 2 – si bemol 1*), însă prezintă o pantă mai abruptă din cauza dislocării din a doua măsură (de la *la bemol 1 – sol bemol 1* sare la *la – sol*), paralelismul secundelor mari fiind păstrat, excepție făcând ultimul interval (*do - mi*).



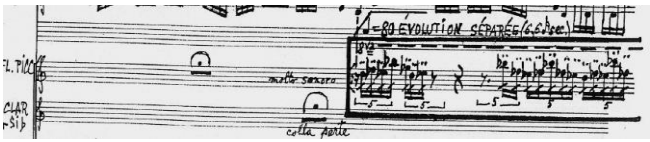
A patra pedală a contrafagotului aduce modificări. Înainte de aceasta cu o măsură, tam-tam-ul părăsește formația instrumentală, iar în aceeași măsură cu ea se adaugă glockenspiel-ul, tot cu o pedală, pe sunetul *la bemol*, și instrumentul solist, susținând, de asemenea, un singur sunet, același *la bemol,* dar în *flageolet*.

A doua secțiune, B, începe la *Reper BB.* Cadrul sonor se schimbă total. Formulele ritmice dominate de șaisprezecimi dispar din discursul contrabasurilor, aceștia realizând acum, împreună cu cele patru viole, structuri acordice ce vor constitui primul strat al palimpsestului: un coral repetat. Deasupra acestei structuri armonice se vor desfășura celelalte două straturi: desenul esențializat al contrafagotului (*mi – re – do - mi*) și expunerile clopotelor și glockenspiel-ului. Acestea prezintă fragmente melodice variate ale motivelor sale din **A1 /** *Paganiniana II*.



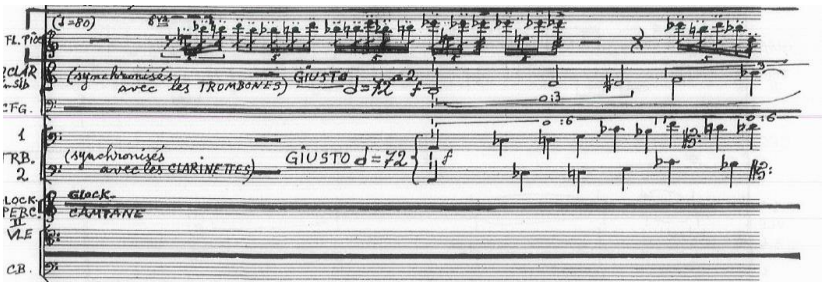
Participarea viorii este întârziată de renunțarea tardivă la pedala pe *la bemol* (în *flageolet*) și expunerea unui fragment de note lungi pe sunetele *re – do – mi* (variație a motivului contrafagotului). Traseul melodic al instrumentului solist constituie al patrulea nivel al palimpsestului. Desenul viorii este unul agitat, compus exclusiv din șaisprezecimi în *dètachè*, motricitatea discursului său fiind consemnată prin adnotația *perpetuum mobile.* O particularitate deosebită este aceea că la final compozitorul a inclus un mic fragment din Capriciul nr. 5, opus 1 al lui Paganini.

Acesta reprezintă primul nivel al palimspestultui, în care toate cele patru straturi sonore, respectă aceeași unitate temporală, enunțată la început *Piu mosso*, pătrimea 120. Din momentul aderării flautului piccolo la ansamblul instrumental va debuta al doilea nivel al acestui palimpsest, caracterizat prin suprapuneri de muzici, sau fragmente muzicale, în tempo-uri diferite, poli-temporale.

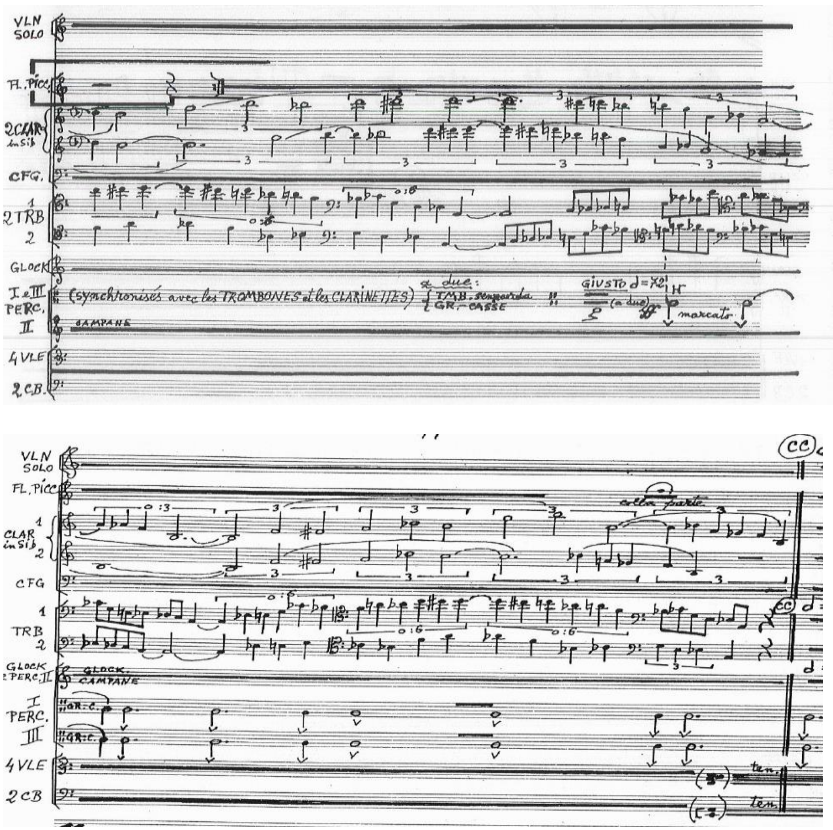
Astfel, piculina aduce un nou tempo, pătrimea 80, *Évolution sèparèe*. Motivele expuse sunt derivate din cele expuse de către vioară în **A** din *Écoute fine II*, lucru confirmat de prezența cvintoletelor și a motivului z. Acesta este stratul cinci al palimpsestului.



Însă, lucrurile nu se opresc aici, structura aceasta conglomerată îmbogățindu-se cu încă patru straturi sonore.

Straturile șase, șapte și opt sunt date de către grupul clarinetelor și de cele două tromboane. Aceștia deși împart același tempo, *Giusto*, doimea 72, prezintă diferențe de expunere. Prima diferență o constituie faptul că discursul clarinetelor este dilatat în timp prin dublarea valorilor de notă. Astfel, deși au același desen melodic, se produce o ruptură între cele două grupe instrumentale. A doua diferență constă în faptul că, chiar dacă cele două tromboane au discurs muzical identic, și în cazul lor va apărea o ruptură dată de decalajul dintre ei.

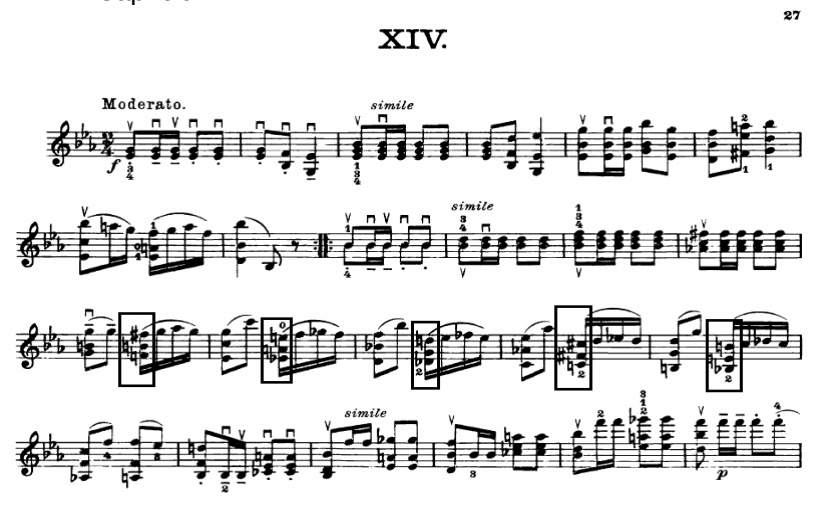


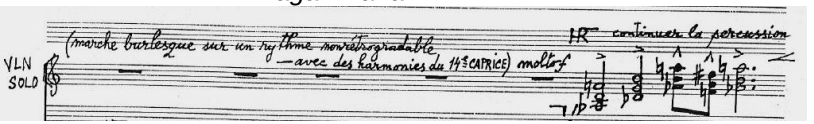
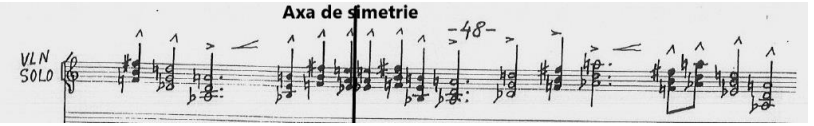
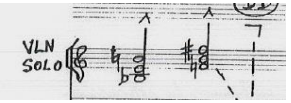
Și ultimul strat este adus de toba medie, fără cordar, și toba mare (gr. I și III) care vor expune un ritm palindromic, structură ce face parte din materialul secțiunii următoare.

A treia și ultima secțiune a acestei părți debutează la *Reper CC.*

Coralul interpretat de instrumentele cu coarde și arcuș devine acum acordul format din sunetele *Mi- la – mi – sol – la – si.* Înainte de acest moment instrumentele au pregătit terenul prin expunerea acelui ritm palindromic ce constituia stratul numărul nouă din palimpsestul secțiunii precedente.

După o introducere de câteva momente a instrumentelor de percuție (tobă medie, fără cordar, și tobă mare la ambele grupe, I și III), vioara solistă va intona un *marș burlesc*, construit din acorduri de

trei sunete dispuse în intervalică de cvintă perfectă peste cvartă mărită, organizare preluată din capriciul nr. 14, adnotare lăsată de compozitor în partitură: *marche burlesque sur un ryhtme nonrétrogradable – avec des harmonies du 14e Caprice*.

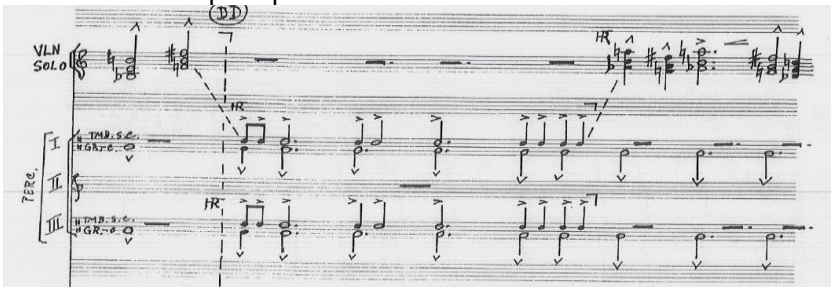
Capriciul 14:

Prelucrare în *Paganiniana III*:

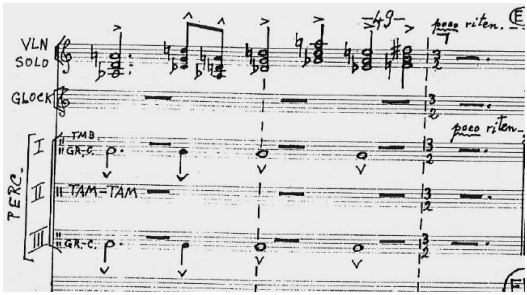


Procedeu specific compozitorului, reluarea după axa de simetrie nu este fidelă total expunerii inițiale, observându-se varierea discursului viorii atât prin prezentarea altor acorduri, cât și prin augmentarea oglinzii cu alte două acorduri în plus față de început.

Aceste două acorduri suplimentare reprezintă cele două doimi lipsă din sectorul percuției.

Încă un lucru interesant se observă în ceea ce privește fragmentul următor al instrumentului solist. Acesta reia oglinda, variind-o din nou, intonațional și ritmic, iar acompaniamentul percuției este același cu motivul prezentat în secțiunea precedentă ca al nouălea strat din palimpsest.





Secțiunea va fi închisă prin *glissando*-ul cordarilor.

Prezentăm pe scurt, forma secțiunii numărul cinci, *Paganiniana III*:

1. **A**, început – *Reper BB.* Semnale la contrabasuri și tromboane, *ascensio* – *descensio* la clarinete, pedale pe *la bemol* la vioară și glockenspiel.
2. **B**, *Reper BB – Reper CC*. Palimpsest de nouă straturi pe două nivele:
   - **I.** 1- coral la cordari
     2- desen esențializat la contrafagot
     3 - elemente ritmico-melodice tributare **A1 /** *Paganiniana II* la clopote și glockenspiel
     4 - vioara – perpetuum mobile cu elemente din Capriciul 5 în final

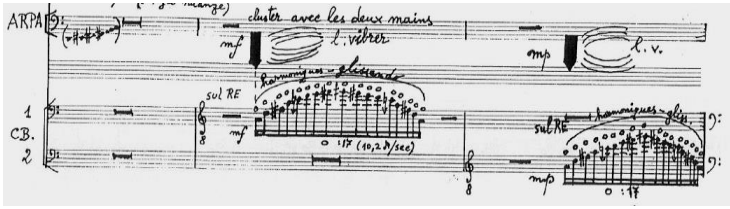
II. 5 - flaut piccolo, motive derivate din **A /** *Écoute fine II* + motivul z
6 - cele două clarinete
7- trombon 1
8 - trombon 2
9- ritm palindromic, din secțiunea următoare

3. **C,** *Reper CC – Reper EE*. Marș burlesc palindromic, cu dublă oglindă variată

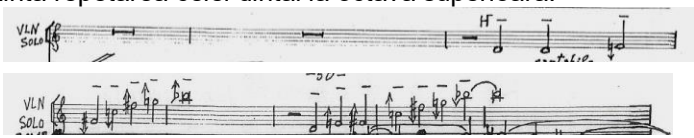
Partea a VI-a*, Écoute fine III*

Prima secțiune debutează la *Reper EE*, odată cu enunțarea caracterului calm și relaxat al muzicii, *Tranquillo*, doimea 72. Aceasta conține 17 măsuri și o vom nota **A1.**

Se remarcă puternica apartenență la spațiul sonor din *Écoute fine I*, astfel încât poate fi considerată o variație a acelei secțiuni. Asemănările dominante sunt în cazul traseului muzical al instrumentului solist care, la fel ca în *Écoute fine I*, enunță o formulă introductivă, acel *alâp*, al modurilor *rāga*, de această dată pe alte sunete *(Écoute fine I* terța *si – re*, *Écoute fine III* terța *re – fa*). În cadrul acompaniamentului nu avem formula introductivă a contrafagotului, aceasta fiind schimbată cu formula quasi-arpegiată a contrabasurilor, susținute de pedalele instrumentelor de percuție (tam-tam și mașină de vânt).

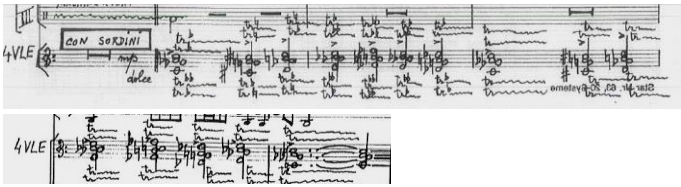
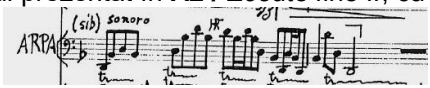


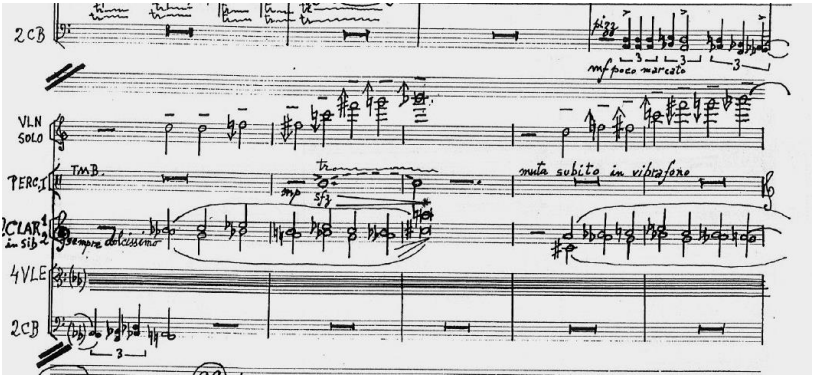
Discursul viorii se rezumă la a expune o frază muzicală formată din două motive aproape identice (al doilea suferă o mică variație față de primul, ce constă în eludarea primei note), cu profil ascendent, ce cadențează pe sunetul *si bemol.* A doua frază reprezintă repetarea celei dintâi la octava superioară.



Odată cu motivul secund din fraza întâi se alătură și cele două clarinete cu cvarte paralele, preluate în *pizzicato*, la o măsură distanță, de contrabasuri.

Secțiunea se încheie cu revenirea formulei quasi-arpegiate la contrabasul 2.

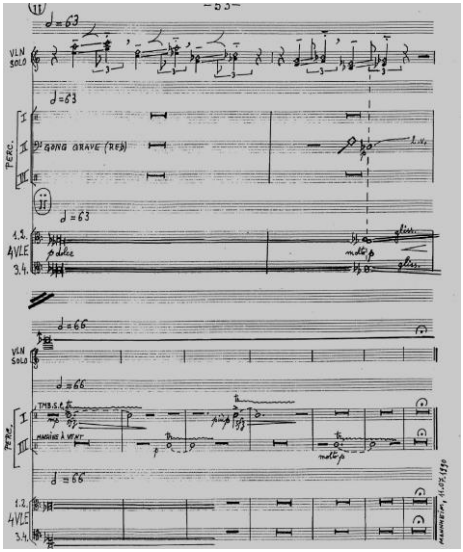
A doua secțiune, **A2**¸ se deschide la *Reper* FF, conține 13 măsuri și aduce o nouă relaxare de tempo, *Poco meno mosso,* doimea 69. Întâlnim același parcurs melodic în ce privește instrumentul solist, modificările fiind prezente doar în acompaniament. Singurii reprezentanți ai percuției vor fi toba medie și glockenspiel-ul (acesta pe jumătate deoarece va folosi arcușul în producerea sunetelor). Dar contribuția principală o vor aduce cele patru viole, care vor intona două fraze muzicale alcătuite din câte șapte acorduri, la finalul cărora se vor prelungi sunetele ultimului acord, transformându-se în pedală sonoră. Microvariația se observă și aici, în cadrul celei de-a doua fraze existând permutări între pozițiile inițiale ale acordurilor.

Se alătură și harpa în acompaniament, reluând variat discursul prezentat în **A2 /** *Écoute fine II*, cu sunetele *si – re.*

Înainte de a debuta fraza secundă la vioară revin la contrabasuri cvartele paralele ce vor fi preluate apoi de către clarinete.



Secțiunea a treia, A3, conține șapte măsuri și începe la *Reper GG.* Se remarcă în continuare tendința de diluare a tempo-ului, doimea având valoarea 66. Vioara expune de această dată o singură frază muzicală. În ce privește acompaniamentul acesta revine la elementele întâlnite în prima secțiune, cu mențiunea că locul glockenspiel-ului va fi luat de către vibrafon.

Ultima secțiune, B, conține 18 măsuri și debutează la *Reper HH.* Cu o măsură înainte harpa readuce momentul muzical pezentat în **A2 /** *Écoute fine II*, însă acum cu sunetele *la – do.* Cu toate că la nivel agogic, fragmentul harpei realizează o fluctuație (*Più mosso*, doimea 72), după acest moment se păstrează tendința dilatării temporale.

Vioara va prezenta un discurs muzical esențializat pe sunetul netemperat *si bemol* ↑ întrerupt doar de enunțarea a cinci semnale în *glissando* de terță mică cu *flageolet*, semnale expuse în Tema VII din *Paganiniana I*. Acest episod aduce și cea mai mică indicație de tempo, doimea 63.

După aceste cinci semnale, tempoul va reveni – doimea 66 – iar instrumentul solist își va continua expunerea sunetului *si bemol* ↑, lăsând în urmă acompaniamentul ce se diminuează treptat.

Privire de ansamblu

Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști se dorește a fi o lucrare ce încearcă să reconcilieze două spații sonore diferite: spațiul romantismului muzical european, reprezentat de *Capriciile* lui Niccolò Paganini și spațiul tradițional indian, mult mai puțin alterat de trecerea timpului, reprezentat de modurile *rāga.* Cele două lumi sonore sunt luate ca puncte de plecare, izvoare, de care autorul s-a folosit în realizarea materialului muzical. Acest lucru este mult mai observabil în cazul structurilor tematice din *Paganinana*, unde observăm un limbaj muzical postmodern, ce depășește conținutul expresiv al romantismului. Schimbările aduse etosului romantic sunt evidente, Aurel Stroe pornind de la parafraze ale unor citate din *Capriciile* lui Paganini. Așadar, conținutul muzical nu se încadrează în estetica romantismului, deși își află sursa originară în aceasta. În ce privește secțiunile *Écoute fine*, fidelitatea etosului este mult mai bine păstrată. Izvorul modurilor indiene este mult mai bine conservat. Astfel, compozitorul lucrează cu paradigme incomensurabile, cele două lumi sonore neavând criterii de valorificare comune. Articularea formală a concertului presupune alternarea celor două avatare: *Paganiniana* și *Écoute fine*. Cu toate acestea, analiza structurală a lucrării a arătat în repetate rânduri că elementele acestor spații exercită influențe unele asupra celorlalte și, uneori, chiar în cadrul unei singure părți se manifestă această dualitate.

Încă de la început, din *Paganiniana I*, acompaniamentul este scindat în două grupuri: acordurile clarinetelor, piculinei și violei în sistem intonațional temperat – *Giocoso, Tempo giusto* – și formulele melodice glisate ale contrabasurilor și tromboanelor în sistem intonațional netemperat – *Notation proportionelle, Libre, Rubato*.

Astfel, factura deterministă coexistă cu cea indeterministă, aproape în totalitate. Mai târziu, tot în discursul contrabasurilor din partea I regăsim elemente melodice ce vor fi dezvoltate în secțiunile meditative, *Écoute fine*. Acele căutări în jurul sunetelor, broderii netemperate ce formează jocul acesta al împletirii diferitelor sisteme de acordaj.

Un alt exemplu de suprapunere al celor două paradigme, prezent tot în partea I, este Tema VII, intonată chiar de instrumentul solist, moment în care elementele tributare spațiului indian domină *Paganiniana*. Aceste elemente vor fi prezente și în ultima parte a concertului, *Écoute fine III*, reprezentând chiar ultima frază muzicală a

viorii. Așadar, putem spune că partea I reprezintă un fel de rezumat al întregii lucrări.

Aceste exemple continuă și în părțile meditative, în care rolurile se inversează, instrumentul solist devenind reprezentantul suprem al netemperanței, iar acompaniamentul disciplinându-se cu discursuri în sistem temperat. Se păstrează o constanță.

În ceea ce privește complexitatea structurală, lucrurile ajung la o culminație în *Paganiniana III*, acolo unde am întâlnit acel palimpsest cu nouă straturi, pe două nivele, e adevărat, doar în sistem intonațional temperat.

În cele ce urmează lăsăm compozitorul să ne împărtășească puțin din izvoarele concepției care a stat la baza creației acestui concert:

Aurel Stroe: *Mi s-a comandat un concert pentru vioară, așa că m-am adaptat situației CONCERTULUI PENTRU VIOARĂ ... Am observat că situația Concertului pentru vioară se potrivea foarte bine (rima) cu ceva ce mă preocupa, și anume un fel de palimpsest pe două niveluri.*

Bernard Cavanna: *Un palimpsest, o suprapunere (super-poziție / super-poziționare)?*

A.S.: *Exact, o super-poziție a două tipuri de muzică, care sunt în realitate incomensurabile (pe care nu le poți măsura împreună).*

B.C.: *Ce tipuri de muzică?*

A.S.: *Ei bine, am folosit muzica lui Paganini din romantismul european ... și Raga din muzica indiană.*

B.C.: *Sunt apocrifele pieselor lui Paganini? (Sunt piesele lui Paganini ca apocrife?)*

A.S.: *Da, sunt aluzii la Capriciile lui Paganini.*

B.C.: *Mai mult decât citate sau colaje?*

A.S.: *Nu, nu este o problematică de colaj; este nivelul cel nou al palimpsestului, nivelul recent, nivelul vechi fiind Raga, care transmit un sentiment complet diferit al timpului.*

Timpul curge implacabil (inexorabil), fără oprire, fără a fi obligat de o structură anume (a fi legat de niște structuri fixe).

La fel ca într-un palimpsest medieval: textul ce a fost scris de un călugăr din secolul al X-lea, ... nu are nicio legătură cu ceea ce au scris alți călugări din secolul al XIII-lea ...

Grijile lor, viziunile lor despre lume și modurile de exprimare (experiențele) sunt diferite.[1]

[1] Mărturisire făcută de Aurel Stroe în filmul *Aurèle Stroë* realizat de Bernard Cavanna și Laurence Pietrzak – traducere proprie.

Referitor la provocările interpretative ce apar în parcurgerea acestei lucrări, iată ce declara violonistul **Ami Flammer**, cel căruia i-a fost dedicat concertul:

Când l-am cunoscut pentru prima dată pe Aurel Stroe, el mi-a cerut să cânt câteva Capricii de Paganini.

Apoi a avut totul, probabil, deja în capul lui. Piesa sa este un omagiu dedicat în întregime viorii, istoriei și virtuozității sale și emoției fizice și mentale pe care o simți (într-un sens pozitiv) atunci când interpretezi piese dificile în fața unui public.

Este ceva chiar mai dificil decât Capricciul lui Paganini însuși, deoarece Aurel l-a armonizat și construit într-un mod complet diferit, iar intervalele sunt mai puțin clasice decât la Paganini.

Acest lucru duce la poziții destul de complicate, întinse, care sunt mai depărtate decât de obicei. De asemenea, trebuie să ai în vedere faptul că ești solist cu o orchestră, iar acest lucru nu este neapărat facil.

Nu în sens negativ, dar este încă o luptă și există și parametrul intensității sunetului![1]

Poziția estetică

Nivelul ridicat de complexitate structurală, lucrul cu sisteme de acordaj diferite și, implicit, cu paradigme incomensurabile conferă acestui concert o valoare inestimabilă în rândul creațiilor românești. Nivelul înalt de expresivitate prezent mai ales în secțiunile meditative aduce acestei lucrări o muzicalitate extraordinară, fină și stranie, care completează parafrazele paganiniene cu care se află în contrast. Intenția de a conecta două planuri sonore diferite ca timp și spațiu, de a le pune față în față și de a construi punți către ele, acestea fiind nevoite, pentru a împlini acest deziderat, să își schimbe structurile muzicale astfel încât să poată tranzacționa una de la cealaltă diferite particularități dovedesc amprenta morfogenetică în această lucrare. Acest dialog între paradigme este principalul factor care încadrează opusul într-o estetică de tip metastilistic. Cele două stiluri (romantismul european și modalismul indian) sunt prelucrate procesual, se transformă, păstrându-și reperele principale. Toate aceste tehnici componistice (diferite sisteme de acordaj, parafrazarea, morfogeneza, paradigme incomensurabile, prezența multiplelor temporalități, lucrul cu entități diferite în spațiu și timp) stabilesc apartenența acestui concert în estetica muzicii postmoderne.

[1] Ami Flammer în filmul *Aurèle Stroë* realizat de Bernard Cavanna și Laurence Pietrzak – traducere proprie.

Asemănări cu lucrările concertante anterioare

Nr.	Caracteristici	Muzica de Concert pentru pian, percuție și alămuri	Concertul pentru clarinet	Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști *Capricii și Rāgas*
1	Componența orchestrei	Percuție + Alămuri	Percuție + Alămuri + Coarde	Percuție + Instrumente de suflat (lemn și alamă) + Instrumnte cu coarde (coarde și arcuș și coarde ciupite)
2	Structura percuției	Împărțire în trei grupe	Împărțire în trei grupe	Împărțire în trei grupe
3	Numărul de părți	4 (3 distincte)	2	6
4	Utilizează ritmuri recurente	Da, 2 structuri palindromice	Da, 8 structuri palindromice	Da, 6 structuri palindromice
5	Modificări timbrale ale instr.solist	Da, serialism *sui generis*	Da, efecte notate în legendă și pe parcurs	Nu
6	Modificări timbrale ale instr. acompaniatoare	Da	Da	Da
7	Tehnici componistice	Serialism cu clustere Lucrul cu calculatorul Noncoincidența atacurilor Acord static Textură Aleatorism controlat Tourbilloane	Lucrul cu calculatorul Multimobilul Acord static Textură Aleatorism controlat Partitura-schemă Morfogeneză Palimpsest	Paradigme incomensurabile Parafrazarea Acord static Textură Morfogeneză Palimpsest

8	Modalități de articulare formală	Disjunctiv	Conjunctiv	Conjunctiv
9	Încadrare estetică	Constructivism, factură indeterministă	Primitivism arhaic Procesualitate	Procesualitate Metastilism Postmodernism

Tur retrospectiv

Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști „Capricii și rāgas" reprezintă una dintre cele mai însemnate dovezi de măiestrie componistică a compozitorului Aurel Stroe. Rigoarea și complexitatea tehnicilor combinatorice ce *frământă* materialul muzical din structurile reprezentative pentru romantismul european sunt perfect contrabalansate de expresivitatea și sensibilitatea pasajelor meditative, reprezentante ale modurilor indiene. În cele din urmă, cele două sfere sonore, compatibile sau nu, mensurabile sau nu, vor ajunge să comunice, împrumutându-și una alteia din caracteristici. Astfel, fragmentele melodice de factură paganiniană devin mai suple, mai îmblânzite, iar modurile raga devin mai corpolente, îmbogățindu-și anvelopa sonoră.

Ca în celebrul apolog, asinul lui Buridan va ezita pe parcursul întregii piese între deliciile estetice ale unei Europe romantice și meditația indiană. Piesa nu va exploda însă într-o manieră spectaculară pentru că linia separatoare a fost determinată de incomensurabilitatea paradigmelor și nu de incompatibilitatea lor. Asinul lui Buridan nu va muri pe scenă căci piesa nu se va destrăma decât la nivelul înțelegerii noastre.[1]

Bibliografie:

Arzoiu, Ruxandra, *Timpul nemântuit. Paradigme culturale în muzica lui Aurel Stroe*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2007

Arzoiu, Ruxandra, *Tradiţia muzicală europeană în creaţia lui Aurel Stroe*, în *Aurel Stroe şi tradiţia muzicală europeană*, ediţie îngrijită de Ana Szilagyi şi Sabina Ulubeanu, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2011

Csendes, Ladislau, *De ce să-l iubim pe Aurel Stroe?* în *Aurel Stroe și creația muzicală contemporană* – volum colectiv, coordonator Petruța Măniuț Coroiu, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2013.

[1] Aurel Stroe în Ruxandra Arzoiu, *Timpul nemântuit. Paradigme culturale în muzica lui Aurel Stroe,* Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2007

Kohli-Stroe, Angelika, *Aurel Stroe – Un constructor de punţi*, în *Aurel Stroe şi tradiţia muzicală europeană*, ediţie îngrijită de Ana Szilagyi şi Sabina Ulubeanu, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2011

Măniuţ, Petruţa, *Gândirea componistică în concertele instrumentale ale lui Aurel Stroe (1990 – 2001)*, Volumul I, Editura Universităţii „Transilvania", Braşov, 2007

Măniuţ, Petruţa*, Aspecte ale tradiţiei europene în concertele lui Aurel Stroe din perioada 1990-2001*, în *Aurel Stroe şi tradiţia muzicală europeană*, ediţie îngrijită de Ana Szilagyi şi Sabina Ulubeanu, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2011

Măniuţ, Petruţa, *Aurel Stroe: palimpsest și incomensurabilitate* în *Aurel Stroe și creația muzicală contemporană* – volum colectiv, coordonator Petruța Măniuț Coroiu, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2013.

Măniuţ, Petruţa, *Spiritul modernităţii în creaţia muzicală românească din secolul al XX-lea, profil componistic AUREL STROE*, Editura Universităţii "Transilvania", Braşov 2005

Măniuţ, Petruţa, *Aurel Stroe – Restituire monografică*, în *Institutul de Studii Muzicale Doctorale Avansate MIDAS* (*Music Institute for Doctoral Advanced Studies*), Studii de sinteză 2012-2013, volumul 3, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2013

Măniuţ, Petruţa, *Aurel Stroe – Concertul pentru vioară şi orchestră*, în *Portrete muzicale*, ediţia a IV-a, Editura Universităţii "Transilvania", Braşov, 2009

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944 – 2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002

SUMMARY

Florin-Cristian Neagoe

***Concerto for violin and soloist ensemble „Caprices and Rāgas" by Aurel Stroe.* Analitical aspects**

The Concerto for violin and soloist ensemble „Caprices and Rāgas" is composed in 1990 and it is a work that attempts to reconcile two different sound dimensions: the dimension of the European musical romanticism, represented by the *Caprices* of Niccolò Paganini and the traditional Indian dimension, much less altered by time, represented by *rāga* modes. These two universes represent a starting point, sources used by the author in order to compose his own musical material. This is much more highlighted in the theme structure of *Paganiana,* where one can notice a postmoderd musical language that surpases the specific Romantic expression. The changes Aurel Stroe makes to the Romantic ethos are obvious as they start with paraphrases of musical quotes from Paganini's *Caprices.* Thus, the musical content cannot be placed under the Romantic aesthetic concepts, although it is originated in it. In terms of the sections of *Ecoute fine,* the allegiance to the ethos is much more obvious. The source of the Indian modes is much more preserved. This way, the composer can use paradygms that are impossible to be measured because these two musical dimensions don't have a common value criteria.

BIZANTINOLOGIE

Prohodul Domnului - perspective istorice și muzicologice (I)

Cătălin Cernătescu

Despre Prohodul, Epitaful sau Laudele Îngropării Domnului în tradiția muzicală de limbă română au fost scrise suficiente studii, astfel încât o nouă abordare a acestei teme ar fi redundantă. Pentru a obține o imagine de ansamblu asupra interesului manifestat față de acest subiect este suficient să amintesc contribuțiile unor muzicologi autohtoni ca Nicolae M. Popescu[1], Gheorghe C. Ionescu[2], Daniel Suceava[3], cărora li se adaugă studiile mai recente ale lui Nicu Moldoveanu și Nicolae Ionescu-Palas[4].

Voi încerca, în schimb, să investighez o zonă insuficient de explorată în muzicologia românească, legată de istoria de început a imnului Epitafului și formele pe care le-a îmbrăcat de-a lungul timpului în literatura muzicală de limbă elină, reflectate ulterior în traducerile românești, având ca terminus zorii veacului al XIX-lea. Principalele surse care stau la baza cercetării de față sunt tipicoanele, manuscrisele liturgice și muzicale din epocile bizantină și postbizantină, dublate de o cantitate semnificativă de bibliografie

---

[1] Nicolae M. Popescu, *Ediția Prohodului Ieromonahului Macarie și edițiile altora,* Tipografia Cărților Bisericești, București, 1908. Acest studiu reprezintă un extras al titlului omonim din revista Biserica Ortodoxă Română (BOR), nr. 1-9, p. 427-441. Îi mulțumesc monahului Filotheu de la mănăstirea Petru Vodă pentru articolul din BOR.

[2] Gheorghe C. Ionescu, „Prohodul - Laudele Îngropării Domnului. Studiu comparat", în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria Teatru, muzică, cinematografie,* tomul 37, Ed. Academiei Române, București, 1990, p. 17-39.

[3] Daniel Suceava, „Este Sf. Teodor Studitul autorul Laudelor Îngropării Domnului?", în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria Teatru, muzică, cinematografie,* serie nouă, tomul 1 (45), Editura Academiei Române, București, 2007, p. 123-127.

[4] *Prohodul Domnului Dumnezeului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos. Studiu poeticomuzical de: Dr. Nicolae Ionescu-Palas şi Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu*, în: Biserica Ortodoxă Română (BOR) 117 (1999), nr. 1–6 (ianuarie–iunie), p. I–LVIII (anexă). Vezi și bibliografia suplimentară furnizată de Daniel Suceavă în articolul său.

secundară. Prin prezentul studiu care completează alte cercetări, se dorește limpezirea anumitor aspecte și, în consecință, reconsiderarea unor afirmații inexacte ori eronate cărora le lipsește suportul concret al unor investigații întemeiate pe izvoare de prim ordin.

De-a lungul timpului, specialiști în istoria artei, liturgică și muzică bizantină au încercat să determine sursele imnografice ale Prohodului și momentul precis în care slujba Epitafului și-a făcut apariția în practica religioasă. Prin prelucrarea informațiilor din perspectivă interdisciplinară, nașterea acestui ritual însoțit de o muzică specifică a fost plasată în diverse perioade istorice. În timp ce unele afirmații sunt sprijinite de dovezi concrete, alte aserțiuni, răspândite la scară largă și devenite axiomatice în cercetările de limbă română, se fundamentează pe simple supoziții destul de dificil sau chiar imposibil de demonstrat.

Pentru început, consider că este necesară reiterarea concluziei studiului lui Daniel Suceava legat de paternitatea acestui imn. Autorul recomandă ca afirmația întâlnită în majoritatea lucrărilor de limbă română potrivit căreia Sf. Theodor Studitul (759-826) ar fi autorul de necontestat al textului Prohodului să fie privită cu multe rezerve[1]. Confruntând o serie de surse bibliografice, Suceava demonstrează că nu există nicio dovadă că marele imnograf din chinovia Studionului ar fi alcătuit o astfel de operă poetică. Atribuirea eronată s-a produs în momentul în care câțiva cercetători români de la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX au preluat o informație lipsită de acoperire din volumele lui Gheorghios Papadopoulos, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής* (Atena, 1890) și *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρονών μέχρι τών καθ' ημάς* (Atena, 1904)[2]. Probabil la baza confuziei istoricului elen se află celelalte opere ale Sf. Theodor care valorifică evenimentul îngropării Mântuitorului, precum stihirile *stavrotheotokia* (imnuri ce fac referiri la Maica Domnului lângă Crucea Mântuitorului) sau omilia[3] pascală, descrisă de un caracter

[1] Daniel Suceava, *op. cit*, p. 127.
[2] *Ibidem*, p. 123.
[3] Omilia (din gr. *ομιλία* = cuvânt, predică) reprezintă prima încercare a Bisericii de a dramatiza narațiunile biblice. Ea este puternic influențată de *soghita,* un prototip imnografic sirian din secolul IV, caracterizat de fuziunea dintre proză și poezie și de existența dialogurilor dramatice. Vezi Theodore Bogdanos, „Liturgical Drama in Byzantine Literature", în *Comparative Drama*, vol. 10, nr. 3, Western Michigan University, 1976, p. 200-201.

emoțional pronunțat și accente anti-iudaice, trăsături identificabile și în Prohodul Domnului[1].

Cercetările de limbă greacă apărute ulterior volumelor lui Papadopoulos confirmă concluzia lui Daniel Suceavă, plasând apariția unei forme deplin dezvoltate a imnului Epitafului la începutul sec. al XIV-lea, deci cu cinci secole mai târziu. Cele mai recente studii aduc în sprijinul acestui ultim reper temporal argumente solide și consacră capitole întregi încercărilor de stabilire a paternității produsului imnografic[2].

Valorificări imnografice ale Pătimirilor și îngropării Domnului, premergătoare Prohodului

Înainte de a putea vorbi despre o operă poetică remarcabilă care a reușit să își croiască loc până în centrul unei slujbe însemnate ca Denia din Vinerea Mare, trebuie menționat că preocupările pentru crearea unui produs imnografic complex, care să redea în chip dramatic Pătimirile și îngroparea lui Hristos, datează încă din primele veacuri creștine.

Printre cele mai timpurii producții religioase care tratează această temă într-o manieră retorică se numără omilia *Despre Paște* a lui Meliton de Sardes (†180). Exegeții au reușit să identifice în această omilie teme similare cu cele din Prohodul Domnului: plasarea în prim-plan a Maicii Domnului, suferința creației pentru moartea Mântuitorului[3].

În această perioadă apar procesiuni centrate pe evenimentele dramatice din Săptămâna Pătimirilor. În secolul IV, la Ierusalim se întâlnesc deja ceremonii anamnetice, ca procesiunea vânzării lui Hristos din Joia Mare, *Adoratio* și *Depositio Crucis* din Vinerea Mare, în care clerul și poporul purtau în procesiune Sfânta Cruce, sau *Elevatio Crucis* care avea loc în dimineața Paștilor, înaintea slujbei

---

[1] Niki Tsironis, *The Lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: An Aspect of the Development of the Marian Cult,* Teză de doctorat, Departamentul de Studii Bizantine și Greacă Modernă al King's College, Londra, 1998, p. 35, 228.

[2] Athanasia Biliou, *Τα Εγκωμία στη Λειτουργική μας παράδοση (τα δεδομένα της αγιορείτικης παράδοσης)*, Teză de doctorat, Universitatea „Aristotel" din Salonic, 2011, p. 22, 35-42. Vezi și Francisco Javier García Bóveda, *Πάθος και Ανάστασις: ιστορική εξέλιξη της βυζαντινής Υμνογραφίας της Μεγάλης Εβδομάδας και της Εβδομάδας της Διακαινησίμου,* Teză de doctorat, Universitatea „Aristotel" din Salonic, 2007, p. 461.

[3] Niki Tsironis, *op. cit.,* p. 69-78.

Utreniei[1]. Una dintre cele mai clare descrieri ale unei procesiuni din Joia Mare provine din jurnalul de călătorie al Egeriei care a vizitat Ierusalimul între anii 381 și 384. Jurnalul menționează că „la cântatul cocoșilor toată lumea pornește din Imbomon și coboară cântând către locul unde s-a rugat Domnul, după cum arată Evangheliile în pasajul care începe cu *Și s-a îndepărtat de ei (ucenici) ca la o arucare de piatră și s-a rugat* (Lc 22:41). Episcopul și tot poporul intră în biserica plină de har care a fost ridicată aici și fac o rugăciune potrivită locului și zilei și cântă un imn potrivit. De acolo, toți, chiar și copiii mici, merg acum cântând și îl petrec pe episcop la Ghetsimani. Când toată lumea sosește la Ghetsimani, fac o rugăciune, cântă un imn și apoi citesc din Evanghelie [pasajul] despre arestarea Domnului. Până se va fi sfârșit citirea, toți murmură și se tânguiesc și plâng atât de tare încât probabil îi aud și oamenii de la celălalt capăt al orașului"[2].

Unii cercetători sunt de părere că originea cântării Prohodului Domnului trebuie căutată în imnografia lamentațiilor mariane (plângerile Fecioarei Maria[3]), construite în jurul pasajului din Evanghelia după Ioan 19:25-27[4], mai cu seamă în omiliile metrice,

---

[1] Sandro Sticca, „The Montecassino Passion and the Origin of the Latin Passion Play", în *Italica*, vol. 44, nr. 2, American Association of Teachers of Italian, 1967, p. 211. Vezi și Robert F. Taft, „In the Bridegroom's absence. The Paschal Triduum in the Byzantine Church", în *Liturgy in Byzantium and Beyond*, no. V, Editura Variorum, 1995, p. 72. Vezi și Sebastia Janeras, *Le vendredi saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices* (Studia Anselmiana 99/ Analecta Liturgica 13), Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma, 1988, p. 407-408.

[2] Paul Meyendorff (ed.*), On the Divine Liturgy. St. Germanus of Constantinople* (Popular Patristic Series 8), St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, Ney York, 1984, p. 33-34; Pierre Maraval, *Égérie. Journal de voyage (Itinéraire). Sources Chrétiennes 296,* Éditions du Cerf, Paris, 1982, p. 70-71.

[3] Plângerile Maicii Domnului sunt întâlnite de regulă sub numele de *Μοιρολόγι της Παναγίας.* Vezi Demetrios I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild*, Institutul de Studii Bizantine și Greacă Modernă, Munchen, 1965, p. 4. Pentru istoria și semnificațiile cuvântului *mirologie* vezi Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in greek Tradition,* Ediția a II-a, revizuită de Dimitrios Yatromanolakis și Panagiotis Roilos, Rowman & Littlefield Publishers, 2002, p. 110-118.

[4] „Şi stăteau, lângă crucea lui Iisus, mama Lui şi sora mamei Lui, Maria lui Cleopa, şi Maria Magdalena. Deci Iisus, văzând pe mama Sa şi pe ucenicul pe care Îl iubea stând alături, a zis mamei Sale: Femeie, iată fiul tău! Apoi a zis ucenicului: Iată mama ta! Şi din ceasul acela ucenicul a luat-o la sine". Vezi Niki Tsironis, *op. cit.,* p. 23.

deci poetice, ale Sfântului Efrem Sirul (306-373)[1] ori în celebrul condac al Sfântului Roman Melodul (sec. VI), *Maria la Cruce*[2].

În cercetarea de față am identificat și alte imnuri ale lui Roman Melodul care s-ar putea constitui într-o posibilă sursă de inspirație pentru Prohod. Cele scrise pentru Vinerea Mare și Învierea Domnului sunt creații elocvente în care se pot identifica cu ușurință teme comune. Reține atenția în mod deosebit un imn compus în primul eh pentru praznicul Învierii, ale cărui versuri (majoritatea *dodecasilabice*, de câte douăsprezece silabe) și structură ritmică coincid uneori cu cele ale Prohodului Domnului[3]. Asemănarea dintre incipitul troparului de după proimionul imnului lui Romanos și prima strofă din prohod este destul de mare, așa cum se poate constata:

Prima strofă a imnului lui Roman Melodul	**Prima strofă din Starea I a Prohodului**
Την ζω ήν τη τα φή, τω θα νά τω Θε όν	Η ζω ή εν τά φω κα τε τέ θης Χρι στέ
_ _ / _ _ / _ _ / _ _ /	_ _ / _ / _ _ _ / _ _ /
καί τω ά δη τον ά δην σκυ λεύ σαν τα	και αγ γέ λων στρα τι αί ε ξε πλήτ τον το
_ _ / _ _ / _ _ / _ _	_ _ / _ _ _ / _ _ / _ _

[1] Angelika Antonakos, *The Early Christian Passion Cycle. Word, Raza, and Emotion.* Teză de doctorat, Atena, 2009, p. 46-48.

[2] Vezi Margaret Alexiou, *op. cit.*, p. 63. Autoarea arată că una dintre omiliile Sf. Efrem se referă la Fecioara Maria care își pleacă fruntea pe cruce și murmură în limba ebraică cuvinte de jale și de tristețe. Tot aici, Alexiou afirmă că Roman s-a inspirat la rândul său dintr-un imn al lui Sinesie de Cirene (cca. 370-414). I. D. Petrescu amintește faptul că Roman Melodul este și autorul unui poem de 365 de versuri, numit *Plângerea Fecioarei,* primele șapte versuri constituind condacul din Sfânta și Marea Vineri și plângerea Născătoarei de Dumnezeu, *veniți toți să lăudăm pre Cel ce pentru noi S-a răstignit* (I. D. Petrescu, „Cuviosul Roman cântărețul", în *Predania,* anul I, nr. 3, 15 martie 1937, p. 5). Textul cântării lui Roman se poate consulta în Paul Maas și C. A. Trypanis (ed.), *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica Genuina,* Clarendon Press, Oxford, 1963, p. 142-149.

[3] Textul imnului este transcris din Paul Maas și C. A. Trypanis, *op. cit.,* p. 181. Vezi și José Grosdidier de Matons*, Romanos le Mélode, Hymnes*, vol. I (Sources Chrétiennes 99), Les Éditions du Cerf, Paris, 1964, p. 432. O cercetare privind alte creații ale lui Roman Melodul care tratează despre pătimirea, îngroparea și Învierea Domnului este cea a Angelikăi Antonakos, *The Early Christian Passion Cycle. Word, Raza, and Emotion.* Teză de doctorat, Atena, 2009, p. 70-79.

Alt posibil izvor ideatic pentru Prohod ar putea fi *Acta Pilati*, prima dintre cele două părți ale *Evangheliei după Nicodim*[1], o creație apocrifă plasată undeva spre secolele IV-VI d. Hr., care prezintă Pătimirile Domnului și pogorârea la iad cu ajutorul unor mijloace specifice dramaturgiei[2]. Câteva pasaje sunt dedicate lamentațiilor Fecioarei Maria[3], gen care capătă amploare și un profil imnografic diferențiat începând cu secolul V[4], dar în special în perioada iconoclastă, fiind folosite ulterior și pentru catehizarea catehumenilor în Sfânta și Marea Vineri din Săptămâna Pătimirilor[5]. Demetrios Pallas stabilește un raport de influență între operele Sfântului Efrem Sirul, Roman Melodul și *Acta Pilati*, care se presupune că sunt surse ale imnului Epitafului[6].

O mărturie târzie care vorbește despre manifestări religioase legate de evenimentul răstignirii se află în cronograful lui Teofan Mărturisitorul (cca. 758-818). Autorul precizează că împăratul bizantin Mauriciu a decretat în jurul anului 580 organizarea unei ceremonii panegirice în Vinerea Mare la biserica din Vlacherne, în cadrul căreia să se recite *encomii*[7] în cinstea Maicii Domnului. Aceste encomii erau acte liturgice (probabil însoțite de muzică) construite în jurul

---

[1] Pentru traducerea în limba engleză vezi Robert Douglass, *Jesus before Pilate, a monograph of the crucifixion, including the reports, letters and acts of pontius Pilate concerning the trial and crucifixion of Jesus of Nazareth*, Indianapolis, 1891, p. 33-134; J. K. Elliott, *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation,* Oxford University Press, 2005, p. 164-204.

[2] George La Piana, „The Byzantine Theater”*,* în *Specumul. A Journal of Medieval Studies,* vol. XI, nr. 2, Cambridge - Massachusetts, 1936, p. 172 și 180.

[3] Niki Tsironis, *op. cit.,* p. 90, 219-220.

[4] Emfaza este pusă în imnuri pe persoana Maicii Domnului și a sentimentelor ei profund umane în raport cu Pătimirile lui Hristos, constituind o acțiune de contracarare a ereziei nestoriene combătute în cadrul celui de-al treilea Sinod Ecumenic de la Efes (431 d. Hr), ai cărei adepți, separând cele două firi ale lui Hristos, afirmau impasibilitatea divină, contestând astfel suferința și răstignirea lui Dumnezeu. *Ibidem*, p. 80.

[5] *Ibidem*, p. 272. Vezi și Fernand Cabrol, *Les églises de Jérusalem, la discipline et la liturgie au IV^e siècle. Étude sur la "Peregrinatio Silviae",* Librăria Religioasă H. Oudin, Paris, 1893, p. 112.

[6] Demetrios I. Pallas, *op. cit.*, p. 52-53.

[7] Encomiile (gr. *εγκώμια*) sunt imnuri care preamăresc persoane sfinte sau evenimente de importanță majoră, purtând uneori denumirea de *mărimuri* sau *megalinarii (*gr. *μεγαλυνάρια).* Encomiile sunt întâlnite în cadrul retoricii grecești, fiind ulterior preluate cu succes în cultul bizantin unde se referă în mod special la pătimirile, moartea și Învierea Domnului Iisus Hristos. Vezi Konstantin Nikolakopoulos, *Imnografia ortodoxă la început și astăzi. Dicționar de termini liturgici și imnologici,* trad. de diac. Alexandru Ioniță, Editura Basilica, București, 2015, p. 110-111.

rememorării Pătimirilor. Continuitatea acestei practici a fost stopată de disputele iconoclaste[1].

În afara creațiilor imnografilor studiți care au intrat în alcătuirea Triodului, incluzând, deci, și cântări pentru Săptămâna Pătimirilor, alte referiri privind diverse producții religioase sau laice dedicate Pătimirilor lui Hristos se întâlnesc abia la sfârșitul primului mileniu creștin.

Canonul *threnetikos* („de tânguire/ tânguitor"), posibil izvor al Prohodului Domnului

După cum consemnează unii cercetători ai istoriei artei bizantine, originile Prohodului Domnului trebuie căutate mai degrabă în imnografia ceremoniilor pur liturgice, cum este rânduiala monastică constantinopolitană a Pavecerniței care se săvârșea pentru Vinerea Mare la începutul secolului al XI-lea și pe parcursul veacului următor[2]. În cadrul acestei slujbe se întâlnesc cântări de tânguire ale Maicii Domnului, organizate într-un canon numit *threnetikos* (*κανών θρηνητικός*), atribuit uneori lui Simeon Metrafastul (sec. X)[3], alteori lui Theodor Studitul[4]. Canonul tânguitor, din care aparent își va trage substanța imnografică imnul Epitafului, înlocuia în Vinerea Mare canonul standard al Maicii Domnului *(κανών παρακλητικός*) și se interpreta pe ehul al II-lea plagal[5]. Poemul evoca răstignirea și îngroparea Mântuitorului iar sfârșitul său anunța deja Învierea Domnului[6], urmărind o structură narativă ce se regăseşte şi în Prohod. Câteva surse târzii care conțin lucrarea menționată sunt ms.

---

[1] George La Piana, *op. cit.*, p. 179.

[2] Demetrios I. Pallas, *op. cit.,* p. 56-57; Hans Belting, „An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium", în *Dumbarton Oaks Papers,* nr. 34-35, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, 1980-1981, p. 5. Vezi și Nancy P. Ševčenko, „The Service of the Virgin's Lament Revisited", în *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Text and Images,* editori Leslie Brubaker și Mary B. Cunningham, Editura Routledge, New York, 2016, p. 247.

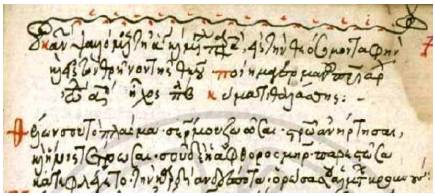
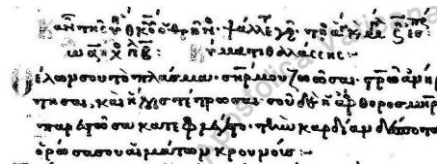
[3] Nancy P. Ševčenko, *op. cit.,* p. 247. Autoarea articolului specifică faptul că există încă o versiune imnografică a canonului *threnetikos*, mai puțin întâlnită, compusă după toate probabilitățile de către Nicolae, Patriarhul Constantinopolului († 925). Am identificat acest canon în ms. gr. BNF 400 (*Miscelaneu*, sec. XIV), ff. 12r-16r.

[4] Gabriel Millet, „L'epitaphios: l'image" în *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 86e année, N. 4-6, 1942, p. 415.

[5] Alexei Dimitrievskij, *Opisanie liturgičeskich rukopisej,* vol. I - Τυπικά, Kiev, 1895, p. 554.

[6] Robert F. Taft, *op. cit.,* p. 77.

gr. Vat. gr. 1072 (*Orologhion et alia*, sec. XII), ms. gr. Vat. gr. 731 (*Miscelaneu,* sec. XIII-XIV) și ms. gr. Benaki TA 44 (*Miscelaneu*, sec. XV-XVI). Titlul canonului confirmă faptul că această compoziție a fost menită să se interpreteze în cadrul ceremoniilor comemorative legate de punerea în mormânt a Mântuitorului Iisus Hristos[1].

Incipitul canonului *threnetikos*	**Text original**	**Traducere**
 Ms. gr. Benaki TA 44, f. 70r.  Ms. gr. Vat. gr. 1072, f. 6v.	Καν[ών] ψαλλόμενος τη αγ[ία] και μεγ[ά]λ[η] Παρα[σκευή] εἰς τὴν θεόσωμον ταφὴν καί εἰς τόν θρήνον της θε[οτόκ]ου. Ὠδὴ α΄ηχος πλ. β΄. «Κύματι θαλάσσης».	Canon care se cântă în Sfânta Și Marea Vineri la dumnezeiasca îngropare și la tânguirea Născătoarei de Dumnezeu. Cântarea I, ehul al II-lea plagal: [Pe Cel Ce a acoperit cu] valul mării[2].

Potrivit cercetătoarei Nancy Ševčenko, temele poetice identificabile în acest canon tânguitor au ca surse de inspirație alcătuirile imnografilor din primele veacuri creștine, Efrem Sirul și

[1] Rânduiala Pavecerniței în care se cânta canonul threnetikos este descrisă în tipiconul mănăstirii Evergetis (ms. gr. 788 din Biblioteca Națională a Greciei), cel mai important centru monastic din capitala Imperiului Bizantin în sec. al XII-lea. Vezi John Eugene Klentos, *Byzantine Liturgy in twelfth-century Constantinople: An analysis of the Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis (codex Athens Ethnike Bibbliothike 788),* Teză de doctorat, Universitatea Notre Dame Indiana, 1995, *Abstract*, p. 1. O copie a codexului de la Evergetis este ms. gr. BNF 1569 (*Tipiconul mănăstirii Stoudion și Mineiul lunii Iunie*, sec. XII). Pentru rânduiala slujbei vezi Alexei Dimitrievskij, *op. cit.,* p. 553-554.

[2] O variațiune a primei cântări a canonului se poate regăsi în troparul nr. 56 din starea a doua a Prohodului: „*Μέγα καί φρικτὺν, Σῶτερ θέαμα νῦν καθορᾶται! ὁ ζωῆς γὰρ θέλων παραίτιος, θάνατον ὑπέστη, ζωῶσαι θέλων πάντας”.* Vezi *Τριώδιον,* 1586, p. 439.

Roman Melodul, precum și opera Sf. Maxim Mărturisitorul (sec. VII), pentru ca cele mai pregnante motive să provină din omiliile dramatice (metrice) ale lui Gheorghe de Nicomidia[1]. Toate aceste acumulări imnografice vor contribui ulterior la alcătuirea conținutului poetic al Prohodului Domnului[2].

Pătimirile și îngroparea Domnului, teme predilecte ale dramelor religioase medievale

Narațiunea biblică privind pătimirile, moartea și Învierea Domnului a suscitat și interesul dramaturgilor Evului Mediu. Între secolele XI și XII apare drama religioasă anonimă *Christos Paschon (Χριστός Πάσχων)*[3], atribuită, în urma unor interpretări eronate ale

---

[1] Nancy P. Ševčenko, *op. cit.,* p. 248. Potrivit tipiconului mănăstirii Evergetis, cuvântul lui Gheorghe de Nicomidia se citea la utrenia din Vinerea Mare, după evanghelia a șasea, fiind inserat între condac, icos și fericirile pe ehul IV, (Alexei Dimitrievskij, *op. cit.*, p. 550).

[2] Prin comparație am observat că asemănările Prohodului cu canonul *threnetikos* merg până la forma imnografică. Concluzia la care am ajuns, după ce am cercetat o mare varietate de surse, este că cele trei stări ale imnului Epitafului sunt percepute uneori drept trei mari ode (altfel spus, o tricântare) ale unui canon de dimensiuni considerabile. Dacă avem în vedere amploarea Canonului Sf. Andrei Criteanul, ideea unui canon supradimensionat închinat Pătimirilor și îngropării Domnului nu pare atât de deplasată. De altfel, în ms. gr. Iviron 1391/1972 (*Irmologhion Catavasier,* sec. XVIII), se întâlnește denumirea de *Κανών του Επιταφίου* (lb. gr. = Canonul Epitafului. Vezi Grigorios Stathis, *Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής - Αγιον Ορος*, Vol. IV, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2015, p. 835). Așa cum vom vedea pe parcursul studiului, troparele fiecărei stări sunt caracterizate, ca și irmoasele, de omotonie și isosilabie și sunt însoțite de stihuri. În cazul ultimelor două strofe ale fiecărei stări, stihurile cedează locul doxologiei treimice *Slavă... Și acum...* Probabil aceste similitudini i-au determinat pe unii codicografi să numească mai târziu strofele din debutul stărilor Prohodului drept *irmoase* (ms. gr. Egerton 2391, f. 119r). Codexurile muzicale dintre secolele XIV și XVI arată că reluarea troparelor inițiale la finalul fiecărei stări avea loc în manieră calofonică, fiind intepretate de către un solist. Această practică coincide cu ceea ce se întâmpla în aceeași perioadă la Utreniile sărbătorilor mari de peste an, când anumite irmoase erau cântate în locul catavasiilor într-o formă amplu ornamentată.

[3] *Ibidem*, p. 171.

materialului imnografic, Sfântului Grigorie de Nazianz[1]. Protagoniștii operei sunt Hristos, Maica Domnului, Iosif, Maria Magdalena, Nicodim și îngerii (personaj colectiv), ale căror dialoguri versificate amplifică drama istorisirii. Așezând în paralel două evenimente semnificative, nașterea și moartea Domnului Hristos, drama - numită în varii surse *Τραγωδία εις το σωτήριον πάθος του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού (Tragedie la mântuitoarea pătimire a Domnului nostru Iisus Hristos)* - este concentrată pe plângerea Fecioarei deasupra trupului neînsuflețit al Mântuitorului[2]. Cât datorează Prohodul acestei opere rămâne de văzut cu prilejul unor investigații filologice de adâncime.

Câțiva cercetători sunt însă de părere că ceremonia propriu-zisă de prohodire a Domnului, însoțită de un repertoriu specific (format nu neapărat din cele trei stări ale Prohodului) a apărut în primele decade ale sec. XIII și că ecourile acesteia pot fi depistate în câteva izvoare din a doua jumătate a acestui veac. O sursă care a generat controverse legate de existența sau inexistența unei procesiuni de venerare a îngropării Domnului în această perioadă este omilia patriarhului Ghermanos al II-lea (1222-1240) la slujba Sâmbetei Mari, *Λόγον εις την Θεόσωμον ταφήν του Κυρίου* (*Oratio in dominici corporis sepulturam*). Invocată ca argument *ante quem* de către Demetrios Pallas[3] și Hans Belting[4], pentru ca mai apoi să fie privită cu mari rezerve de către Robert Taft[5], omilia conține suficiente pasaje care s-ar putea referi la o ceremonie specifică: mironosițele ung trupul lui Hristos cu miruri și aloe, Nicodim și Iosif Îl învelesc în giulgiu și Îl așază în mormânt nou iar Maria se tânguiește. În lipsa evidențelor clare, Taft este de părere că ar putea fi vorba numai

---

[1] *Fragmenta Euripidis, iterum edidit, perditorum tragicorum omnium nunc primum collegit F. G. Wagner: Accedunt indices locupletissimi. Christus patiens. Ezechieli et christianorum poetarum reliquiae dramaticae. Ex codic. emendavit et annotatione critica instraxit Fr. Dübner*¸ editor Ambroise Firmin-Didot, Institutul Tipografic Regal al Franței, Paris, 1846, p. 526-595 (numerotate în tipăritură de la 9 la 77); Th. Hoidan Thessalonikeos, *Τραγωδία Γρηγορίου Ναζιανζηνού του Θεολόγου*, Tipografia lui Hristos Anastasiou, Atena, 1846; André Tuilier, *Grégoire de Nazianze. La Passion du Christ. Tragédie* (Sources Chrétiennes 149), Les Éditions du Cerf, 1969; Vezi și Dymara Alexandrou, *Σύγκριση των Βακχών του Ευριπίδη με τον Χριστό πάσχοντα*, Lucrare de licență, Universitatea „Aristotel" din Salonic, 2011.

[2] Henry Maguire, „The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", în *Dumbarton Oaks Papers,* nr. 31, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, 1977, p. 139.

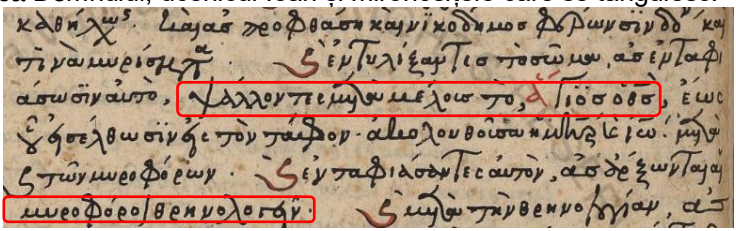
[3] Demetrios I. Pallas, *op. cit.*, p. 64.

[4] Hans Belting, *op. cit.,* p. 5.

[5] Robert F. Taft, *op. cit.,* p. 83.

despre o anamneză biblică, nu despre o prezentare a unui nou ritual sau a unei procesiuni.

Totuși, un alt izvor din aceeași epocă ar putea înclina balanța în favoarea ideii promovate de Pallas și Belting. Între anii 1260 și 1270, Konstantinos Anagnostul, demnitar la curtea dinastiei Lusignan din Cipru (πριμικήριος[1]) construiește un scenariu dramatic[2], având ca subiect îngroparea Mântuitorului, posibil destinat teatrului religios bizantin (Ms. gr. Vat. Palatinus gr. 367, ff. 33v-39r)[3]. Piesa este inspirată din Evanghelii și arată familiarizarea autorului cu o ceremonie preexistentă, întrucât precizează că Nicodim așează trupul Domnului în mormânt cântând *Sfinte Dumnezeule* și că de față se află Maica Domnului, ucenicul Ioan și mironosițele care se tânguiesc.



Ms. gr. Vat. Palatinus gr. 367, f. 38v.

Και ας προφθάση και Νικόδημος φέρων σινδόνα και τίνα μυρίσματα, και εντυλίξαντες το σώμα ας ενταφιάσωσιν αυτό, **ψάλλοντες μετά μέλους «το άγιος ο Θεός»**, έως ού είσέλθωσιν εις τάφον, ακολουθούσα ή μήτηρ και 'Ιωάννης, μετά και τών μυροφόρων.

Και ένταψίάσαντες αυτόν άς αρξωνται αι μυροφόροι **θρηνολογείν**[4].

---

[1] Ms. gr. Vat. Palatinus gr. 367, f. 169v.

[2] Cele zece secvențe ale scenariului sunt prezentate de Kariophillis Mitsakis în *Βυζαντινή υμνογραφία. Από την Καινή Διαθήκη ως την Εικονομαχία*, Editura Grigori, Atena, 1986, p. 339-340.

[3] Sandro Sticca, „The *Christos Paschon* and The Byzantine Theater”, în *Comparative Drama*, vol. 8, nr. 1, Western Michigan University, 1974, p. 23-24. Se pare că în acest secol există un sincronism remarcabil între Orientul ortodox și Occidentul catolic, întrucât se întâlnesc și în Vest drame inspirate din evangheliile canonice, destinate performării în Marea Vineri, precum piesele de la Benedictbeuern (*Fragmenta Burana*), Klosterneuburg sau celebra *Ludus breviter de Passione*. Vezi Karl Young, „Observations on the Origin of the Mediæval Passion-Play”, în *PMLA*, Vol. 25, Nr. 2, 1910, p. 334-339; Mary Hatch Marshall, „The Dramatic Tradition Established by the Liturgical Plays”, în *PMLA*, Vol. 56, Nr. 4, 1941, p. 972-974; Wm. L. Smoldon, „The Easter Sepulchre Music-Drama Author(s)”, în *Music & Letters*, Vol. 27, Nr. 1, Oxford University Press, 1946, p. 10.

[4] Conținutul acestei creații este transcris și tradus integral în Albert Vogt, "Études sur le Théâtre Byzantine", în *Byzantion. Revue Internationale des Études Byzantines*, vol. VI, Bruxelles, 1931, p. 49-74.

În lumina acestor evidențe, este probabil adevărat că ceremonia prohodirii Domnului nu a apărut mai devreme de sec. XIII[1]. Potrivit liturgistului Robert Taft, tipiconul ierusalimitean Hagios Stavros 43 (anul 1122), arhivar al practicilor liturgice aghiopolite, arată că la sfârșitul Utreniei Vinerii Mari apare o procesiune cu Sfânta Cruce, care nu are însă legătură cu îngroparea Mântuitorului[2]. În ceea ce privește procesiunea din Sâmbăta Mare și slujba Epitafului, Robert Taft nu identifică astfel de practici în nicio sursă anterioară secolului XIV, fie ierusalimiteană, fie constantinopolitană[3]. Pentru a verifica observația sa, am consultat mai multe tipicoane și codexuri muzicale dintre secolele XII și XIII, fără a afla însă reglementări liturgice sau cântări specifice rânduielii Epitafului[4]. Imnurile Prohodului lipsesc, așadar, cu desăvârșire din manuscrisele cu notație muzicală neumatică de tip Theta, Chartres sau Coislin[5].

Megalinariile Sf. Ecaterina, posibile modele pentru Prohodul Domnului

Evidențele arată că, înainte de a se întâlni în manuscrise cântările encomiastice ale Prohodului Domnului, tradiția monastică ierusalimiteană consemnează tropare asemănătoare ca formă, adresate însă altor sfinți din sinaxar, de însemnătate locală. Spre exemplu, la sfârșitul ms. gr. Sinai 1097 (*Tipicon savait*, anul 1213), am identificat textele a trei tropare care se cântau în plagalul ehului I la

---

[1] Francisco Javier García Bóveda, *op. cit.*, p. 477.

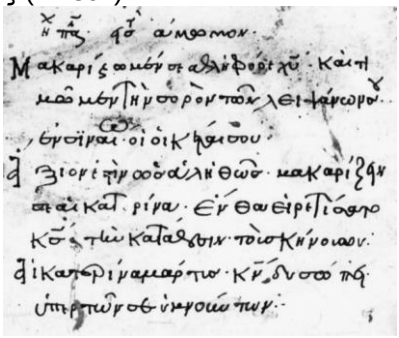
[2] După ultima Evanghelie a Utreniei, trisaghion și ectenie, patriarhul purta pe umeri Sfânta Cruce, însoțit de diacon și de credincioșii care psalmodiau. Această rânduială va fi ulterior introdusă în timpul antifonului 15, așa cum arată surse grecești și melkite. Vezi Robert F. Taft, *op. cit.,* p. 80-81.

[3] Robert F. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom (Orientalia Christiana Analecta 200),* Pont Institutum Studiorum Orientalium, Roma, 1975, p. 217.

[4] Și Theoharis Detorakis menționează că a cercetat câteva zeci de manuscrise sinaitice și aghiorite dintre sec. X și XII, ajungând la aceeași concluzie. Vezi Theoharis Detorakis, „Ανέκδοτα μεγαλυνάρια του Μεγάλου Σαββάτου", în *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, ΜΖ (1987-1989), p. 223.

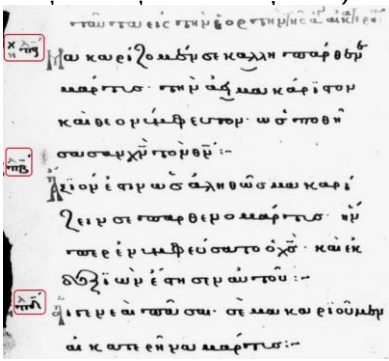
[5] Printre manuscrisele consultate se numără: ms. gr. Sinai 734-735 (*Stihirar al Triodului*, sec. X); ms. gr. Panagios Taphos 528 (*Stihirar*, sec. XII); ms. gr. Panagios Taphos 533 (*Stihirar*, sec. XII); ms. gr. Sf. Sava 610 (*Stihirar,* sec. XI); ms. gr. Sinai 754 (Stihirar al *Triodului și Penticostarului*, 1177); ms. gr. Lavra Γ 67 (*Stihirar*, sec. XII); ms. gr. Lavra Γ 72 (*Stihirar*, sec. XII); ms. gr. Dionysiou 172 (*Stihirar,* sec. XII); ms. gr. Sinai 756 (*Triod și Penticostar*, anul 1205); ms. gr. Sinai 1244 (*Stihirar al Triodului și Penticostarului,* sec. XIII); ms. gr. Hagios Stavros 30 (*Stihirar*, sec. XII-XIII); ms. gr. Photios 30 (*Stihirar*, sec. XII-XIII).

Amomos[1], la sărbătoarea Sf. Ecaterina: *Μακαρίζομεν σε, Άξιον εστίν* și *Αικατερίνα μάρτις* (f. 139v).



Ms. gr. Sinai 1097. Ήχ[ος] πλ. α', εις το[ν] Άμωμον.

Adăugarea acestor cântări la finele tipiconului arată o posibilă practică ulterioară anului definitivării codexului. Probabil mult mai târziu o altă mână va scrie pe primele pagini tropare similare și pentru alte sărbători (la f. 3r pentru Sf. Moise, la f. 3v alte variante pentru Sf. Ecaterina și pentru Sfinții Părinți din Sinai și Rait)[2].



Ms. gr. Sinai 1097. Ταύτα εις τήν έορτήν τής αγ[ίας] Αικατερίν[ης].

[1] Denumirea de *Amomos* este preluată din primul verset al psalmului 118 în limba greacă: *Μακάριοι οι άμωμοι εν οδώ, οι πορευόμενοι εν νόμω Κυρίου.* Acest psalm era cântat în cadrul Utreniei catedrale asmatice (cântate), precum și la Utreniile monastice din zilele de sâmbătă și duminică, la Miezonoptică, la primirea Marii Schime și în cadrul slujbei înmormântării. Vezi Diane Touliatos-Banker, *The Byzantine Amomos Chant of the Fourteenth and Fifteenth Centuries (Analekta Vlatadon),* Institutul Patriarhal de Studii Patristice, Salonic, 1984, p. 95.

[2] Textele cântărilor pot fi consultate în Alexei Dimitrievskij, *Opisanie liturgičeskich rukopisej,* vol. III - Τυπικά, Petrograd, 1917, p. 417-418.

Comparând cântările închinate Sf. Ecaterina, în setul transcris mai târziu se pot observa unele modificări ale cadrului modal, fiecare tropar fiind cântat într-un alt eh. Astfel, cel de-al doilea tropar poartă indicația ehului II plagal, iar al treilea pe a ehului IV plagal. Prin respectarea aproape întru totul a principiilor omotoniei și omosilabiei și replicarea incipiturilor standard pentru toate sărbătorile (*Μακαρίζομέν σεlσας*, *Ἄξιον εστίν ως αληθώς* și *Αι γενεαί πάσαι*) se prefigurează viitoarea formă a troparelor din fruntea celor trei stări ale Prohodului[1]. Deși nu există suficiente dovezi în acest sens, probabil arhetipurile troparelor Prohodului sunt produsele imnografilor savaiți.

Către jumătatea secolului se întâlnesc cântări asemănătoare, închinate Maicii Domnului. În ms. gr. nr. 835 de la Biblioteca Națională a Greciei (EBE), Atena (jum. sec. XIII) se află câteva tropare prosomiace numite *makaroneia* (μακαρώνεια), compuse de arhiepiscopul Iacov al Bulgariei pentru sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului[2]. Totuși, textul Prohodului Domnului încă nu apare în niciun manuscris din această perioadă.

Scrisorile patriarhului Athanasie I despre o posibilă ceremonie a îngropării Mântuitorului (τω ενταφιασμώ του Σωτήρος)

Cele mai timpurii documente despre care se crede că ar indica existența unei procesiuni a Epitafului, însoțită de cântări, sunt cele cinci scrisori ale patriarhului Athanasie I (1289-1293; 1303-1310) adresate împăratului Andronic al II-lea Paleologul și credincioșilor, cu scopul de a-i invita să ia parte la ceremonia depunerii în mormânt a lui Hristos, care urma să aibă loc pe parcursul nopții dintre Vinerea și Sâmbăta Mare (nr. 52-55 și 71)[3]. Faptul că invitațiile se repetă anual (scrisoarea nr. 52, anul 1305; scrisoarea nr. 53, anul 1306; scrisoarea nr. 54, anul 1307, scrisoarea nr. 55, anul 1308), că patriarhul blamează lipsa de participare a credincioșilor la misterul liturgic

---

[1] Și Detorakis opinează că imnurile Prohodului sunt alcătuite ulterior celor închinate altor sfinți ori Maicii Domnului. Vezi Theoharis Detorakis, „Ανέκδοτα μεγαλυνάρια του Μεγάλου Σαββάτου", în *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, MZ (1987-1989), p. 226.

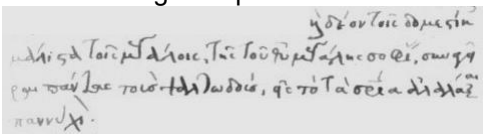
[2] *Ibidem*, p. 223.

[3] Documentele sunt traduse în limba engleză și comentate de către Alice-Mary Maffry Talbot în *The Correspondence of Athanasius I, Patriarch of Constantinople. Letters to the Emperor Andronicus II, Members of the Imperial Family and Officials*, Dumbarton Oaks Texts III, Washington, 1975, p. 116-125, 177-179, 363-365 și 393. Copiile epistolelor se păstrează într-un codex de sec. XV, Suppl. gr. BNF 516.

(scrisoarea nr. 54) și că ceremonia este descrisă în termeni ca *ανήκουστα και εκστατικά* (*nemaiauzită și extatică*; vezi scrisoarea nr. 71), este pus de Alice-Mary Talbot pe seama noutății ceremoniei Epitafului[1].

O presupunere personală ar fi că Athanasie I a cunoscut această rânduială în anii petrecuți în exil în Palestina, între prima și a doua alegere în scaunul patriarhal, apoi a adus-o în capitala imperiului, prezentând-o ca pe un eveniment cu totul spectaculos, cu nuanțe dramatice (vezi scrisoarea nr. 71).

Epistolele patriarhului de Constantinopol furnizează câteva informații prețioase de ordin muzical. Astfel, primul document arată că marii domestici ai bisericii Sfânta Sofia trebuiau să adune toți psalții pentru a cânta imnuri întreaga noapte:



Suppl. gr. BNF 516, f. 166r. Και δέον τοις δομεστίκοις μάλιστα τοις μεγάλοις, της του Θεού Μεγάλης Σοφίας συναγείραι πάντας τους ψαλτωδούς, ειτο τα σωτήρια αλαλάξαι παννύχιον.

Această mențiune sugerează faptul că la începutul sec. XIV deja exista un repertoriu bine stabilit pe care cântăreții Marii Biserici puteau să îl interpreteze în grup pentru această ceremonie, fără a se putea cunoaște dacă este vorba despre stările Prohodului sau despre alte cântări.

Deși apreciază că informațiile indică existența unui serviciu liturgic celebrat de cler în biserica Sf. Sofia, în prezența împăratului și patriarhului, cu participarea credincioșilor, Robert Taft tratează cu rezerve afirmațiile lui Demetrios Pallas[2], care, invocând diverse coincidențe frazeologice între conținuturile scrisorilor și textul Prohodului, vede în epistole o primă descriere a acestei noi rânduieli[3].

Izvoare liturgice ale Prohodului Domnului

Începând cu a cincea decadă a veacului al XIV-lea, în câteva tipicoane ierusalimitene alcătuite în Lavra Sf. Sava apar primele mențiuni care atestă clar existența unei practici bine definite în ceea ce privește rânduiala Epitafului Domnului.

---

[1] Alice-Mary Maffry Talbot, *op. cit.,* p. 363.
[2] Robert F. Taft, „In the Bridegroom's absence...", p. 85.
[3] Vezi Demetrios I. Pallas, *op. cit.*, p. 299-307.

După cum arată ms. gr. Vatoped 1199 (fost 954, *Tipicon ierusalimitean savait*) din anul 1346[1], cântările Prohodului sunt descrise pentru prima dată prin expresia *Θρήνον επιτάφιον* (f. 213), care se va rafina mai târziu în sintagma *Επιτάφιος Θρήνος*[2]. Tipiconul consemnează că, după troparele de la *Dumnezeu este Domnul,* se cântă Psalmul 118 cu megalinariile sale, în trei stări, despărțite de ectenii mici:

> Στιχολογούμεν τον Αμωμον μετά των μεγαλυναρίων αυτού [...] Μακάριοι οι άμωμοι... Μεγαλύνομέν σε, ζωοδότα Χριστέ... [...] Είτα ποιεί μικράν συναπτήν καί αρχόμεθα τής β' στάσεως. Αι χειρές σου εποίησάν με... , Άξιόν εστί... [...] Είτα ποιεί ο ίερεύς καί αύθις μικράν συναπτήν καί αρχόμεθα τής τρίτης στάσεως. Έπίβλεψον έπ' εμέ... Αί γενεαί πασαι...[3]

Aceste megalinarii sunt, de fapt, troparele sau strofele Prohodului, numite astfel după primele cuvinte ale imnului, *Μεγαλύνομέν σε.*

Potrivit tipiconului, la finele utreniei, în timpul trisaghionului doxologiei avea loc o secvență funebră mimetică (imitativă). Preotul, îmbrăcat cu toate veșmintele, iese cu Evanghelia, nu sprijinită pe

---

[1] Se cuvin calde mulțumiri părintelui Efrem, starețul mănăstirii Vatoped, care, prin intermediul serviciilor oferite de secretariatul și biblioteca mănăstirii, mi-a pus la dispoziție o copie digitală a imnului Prohodului din acest codice deosebit de important.

[2] Expresia este întâlnită în ms. gr. Sinai 1312 (*Papadichie-Antologie a Mathimatarului,* jum. sec. XV, autograf Ioannis Plousiadinos) în titlul unei stihiri calofonice compuse de maistorul Ioannis Koukouzelis (f. 119r): *Τη άγία και μεγάλη Παρασκευή είς τον Επιτάφιον θρήνον του Κυρίου ημών Ίησού Χριστού, ποίημα του μαĈστορος κυρού Ίωάννου του Κουκουζέλη [ήχος] α' Εί και Σταυρόν υπομένεις.*

[3] Alexei Dimitrievskij, *Opisanie liturgičeskich rukopisej,* vol. III - Τυπικά, Petrograd, 1917, p. 451-452. Deși tipiconul savait din 1346 arată fără echivoc că stihurile *Amomosului* se combinau cu strofele Epitafului, Theoharis Detorakis consideră că această practică este una relativ târzie, întâlnită către jumătatea sec. XV. Pentru a-și justifica afirmația, cercetătorul aduce ca mărturie codexul Marcianus graecus II 123 (= coll. 567, olim Nonianus CLXXIX), datat 1352, care conține o colecție de 187 de tropare antifonice anonime, numite *megalinarii,* împărțite în trei stări: 84 pentru prima stare, 63 pentru a doua și 40 pentru a treia. Din acest codex lipsesc stihurile Psalmului 118, ceea ce l-a determinat pe Detorakis să opineze că în zorii acestei rânduieli, Prohodul se cânta de sine stătător, fără intercalarea versetelor psalmice. Vezi Theoharis Detorakis, *op. cit.,* p. 224. Totuși, în cea mai timpurie colecție de tipul *Akolouthia*, ms. gr. EBE 2458 (anul 1336), f. 138v, primul stih al *Amomosului* este combinat cu prima megalinarie a Maicii Domnului. Aceeași situație am întâlnit și în ms. gr. Rousanou 19 (*Akolouthia*, anul 1380/1381), f. 107v. Consider că este sigur să presupunem că și în cazul Prohodului Domnului se întâmpla același lucru, așa cum dau mărturie tipicoanele.

piept așa cum este obișnuința, ci ridicând-o pe umărul drept, învelită în Sfântul Aer ca într-un giulgiu - simbol al purtării lui Hristos Cel mort-, în timp ce se cântă trisaghionul în manieră funebră. Ajungând preotul înaintea Sfintelor Uși, așteaptă terminarea trisaghionului, apoi rostește *Înțelepiune, drepți!* și cântă îndată troparul isodicon pe ehul II, *Iosif cel cu bun chip.* Preotul rostește apoi *Să luăm aminte! Pace tuturor! Înțelepciune!,* și îndată canonarhul zice troparul prorociei pe ehul II și celelalte.

Broderiile liturgice din această perioadă confirmă și ele apariția acestor cântări speciale din cadrul Utreniei Sâmbetei Mari. Printre izvoarele care atestă existența unui imn al Prohodului se numără chiar epitaful brodat al mitropolitului Ioan din Skopje, datat tot 1346[1], pe care sunt scrise patru tropare din prohod în limba slavonă, primul fiind corespondentul strofei care începe în limba greacă cu cuvintele *Ἡ ζωὴ εν τάφω.* Un aspect notabil este că pe un alt epitaf de la mănăstirea Hilandar din anul 1397 troparul inițial este *Μεγαλύνομέν σε*[2].

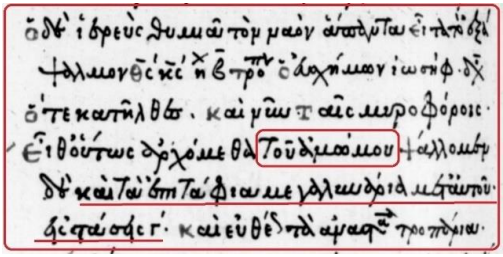
Epitaf de la Mănăstirea Hilandar, anul 1346[3].

Ținând cont de faptul că unei practici novatoare îi trebuie suficient timp ca să pătrundă în conștiința credincioșilor, așa cum s-a putut observa din scrisorile patriarhului Athanasie, și, mai cu seamă,

[1] Epitaful în cauză este menționat și de către Nikolaos Thomadakis în *Η Βυζαντινή Υμνογραφία και Ποίησις*, vol. II, Salonic, 1993, p. 77.
[2] Gabriel Millet, *op. cit.*, p. 418.
[3] Imagine preluată din Gabriel Millet, *op. cit.*, p. 409.

într-o nouă limbă de cult, se poate specula că ceremonia Epitafului este mult mai veche, luând naștere probabil la începutul veacului.

Un alt tipicon savait, ms. gr. Sinai 1098 (anul 1392), arată, de asemenea, că troparele Prohodului se numesc *megalinarii ale Epitafului*, descriind o rânduială similară: *Ειθ' ούτως άρχόμεθα του Άμώμου, ψάλλομεν δε και τα επιτάφια μεγαλυνάρια μετ' αυτού εις στάσεις Γ'.*



Ms. gr. Sinai 1098, f. 190v.

Comparând mărturiile oferite de aceste surse se pot observa două variante aparent sincrone ale imnului Epitafului. Sursele cunoscute până în momentul de față sunt insuficiente pentru a stabili care dintre cele două variante a apărut mai întâi, însă se poate presupune că cea care debutează cu cuvintele *Μεγαλύνομέν σε* ar putea fi mai veche, întrucât termenul *megalinaria* descrie de obicei textele care conțin în incipit acest construct lexical.

Paternitatea imnului Epitafului

Referindu-se la paternitatea acestui imn, arhimandritul Pangratios Vatopaidinos afirmă: „Câte manuscrise ale Triodului, atâția autori ai encomiei”[1]. Între colecțiile care conțin poemul nu există un consens unanim în ceea ce privește acest aspect, manuscrisele propunând autori diferiți, ca Nil Diasorinos, mitropolitul Rodosului (sec. XIV; menționat în ms. gr. Iviron 412), monahul aghiotafit Ignatie, egumenul mănăstirii Sfântul Mare Mucenic Dimitrie din Ierusalim[2],

[1] Emmanouil Pantelakis, „Νέα Εγκομία του Επιτάφιου (Β')”, în *Θεολογία,* Τόμος ΙΔ' (14), nr. 4, 1963, p. 328.
[2] Mențiunea se găsește în ms. gr. Lavra Θ 59, f. 23r. Vezi Athanasia Biliou, *op. cit.,* p. 41, precum și Spyridonos Lavriotou și Sofronios Evstratiados, *Κατάλογος τον κωδικόν της Μεγίστης Λαύρας (Της εν Αγίω Όρει),* Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1925, p. 141, nr. 921.

(cca. 1346; menționat în ms. gr. Sinai 752, f. 419v), ori Manouil Matthaios Gavalas, mitropolitul Efesului (cca. 1271-1360)[1]. Sofronios Evstratiadis, remarcând asemănările dintre variantele lui Nil și Ignatie, este de părere că Ignatie este doar un copist al imnului lui Nil. Se pare că cineva a copiat ulterior poemul lui Nil, l-a completat și l-a prezentat ca fiind al lui Ignatie[2]. O mare parte dintre strofele lui Nil se întâlnesc și în ms. gr. anonim BNF 3041[3].

Pe lângă cei mai vehiculați autori, Athanasia Biliou a descoperit că și Nikiforos Vlemmydis (1197-1272) este indicat în ms. gr. Vatoped 848 (sec. XV) drept compozitor al unui rând de megalinarii alcătuite după principiul acrostihului alfabetic. Cercetătoarea consideră că este cea mai extinsă versiune a unei encomii și că limbajul folosit ar trăda pregătirea imnografică și teologică ale unui erudit de talia lui Vlemmydis[4]. Totuși, intervalul enorm de aproape două secole dintre momentul presupusei conceperi a megalinariilor și anul scrierii manuscrisului, dublat de lipsa altor mențiuni similare, lasă loc îndoilelii privind exactitatea atribuirii, părând mai degrabă o pseudo-paternitate, frecvent întâlnită în scrierile bizantine.

Elemente de morfologie și tipic ale imnului Epitafului între sec. XIV și XVI

Manuscrisele muzicale, tipicoanele și colecțiile de tip *Triod* sau *Triod-Penticostar* de la sfârșitul sec. XIV și începutul sec. XV indică modificări structurale în dispunerea strofelor imnului Epitafului, ilustrând uneori practici aparent diferite. Astfel, în timp ce în majoritatea codexurilor muzicale strofa inițială a Prohodului este *Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ* (de obicei fiind singura notată din starea I, servind ca model celorlalte)[5], în manuscrisele *Triodului* imnul debutează cu *Μεγαλύνομέν σε* (mss. gr. Sinai 743, 745, 746, 750, 752, 753, 757). Fiind un produs imnografic nou, este foarte posibil ca textul Prohodului să nu se fi cântat întotdeauna integral (așa cum arată și

[1] Francisco Javier García Bóveda, *op. cit.*, p. 466-467.
[2] Athanasia Biliou, *op. cit.,* p. 41-42.
[3] Sofronios Evstratiadis, *op. cit.,* p. 477-480, 529-539.
[4] *Ibidem*, p. 59-60.
[5] Vezi ms. gr. EBE 899, f. 183r; ms. gr. EBE 906, f. 153v; ms. gr. Barberinus 392, f. 106v; ms. gr. Sf. Sava 602, f. 82v; ms. gr. Sinai 1529, f. 128r.

unele colecții), iar psalții să fi dezvoltat o preferință pentru o anumită versiune.

De la manuscris la manuscris, diferențele dintre variantele literare sunt uneori deosebit de mari. Spre exemplu, ms. gr. BNF 3041 (*Miscelaneu,* sec. XIV) consemnează o formulă a Prohodului (ff. 134v-136v)[1] în care cele trei stări au câte 81, 22, respectiv 46 de strofe, rezultând un total de 149 de tropare. Remarcabil este că acestei versiuni îi lipsesc stihurile *Amomosului.* La fel, în ms. gr. Sinai 753 (*Triod,* anul 1421) starea I are 72 de strofe, starea a II-a, 60 de strofe și starea a III-a, 47, deci un total de 179 de strofe (sunt socotite inclusiv troparele care se repetă cu stih diferit), pe când în ms. gr. Coislin 38 (*Tipiconul Marii Lavre*, anul 1431) împărțirea este de 72, 58, respectiv 51 de strofe, deci 181 de tropare. După cum arată Theodoros Xydis, există și versiuni cu mult mai puține strofe, cum ar fi cea din ms. gr. Grigoriou 48 (*Triod,* sec. XV), în care apar numai 94 de tropare[2].

Pe lângă variațiunile de conținut, se pot constata diferențe și în ceea ce privește momentul în care începe cântarea Prohodului sau alte elemente de tipic. De exemplu, ms. gr. Sinai 753 arată că după troparele de la *Dumnezeu este Domnul* se interpretează numai refrenul evloghitariilor (Binecuvântările Învierii)[3] - *Ευλογητός εί, Κύριε, δίδαξόν με τά δικαιώματά σου* -, apoi canonarhul[4] recită stihurile Psalmului 118 (f. 466v) care alternează cu câte o strofă a Prohodului. Starea I începe cu strofa *Μεγαλύνομέν σε* care se repetă (probabil de către celălalt cor). Troparul *Ἡ ζωὴ εν τάφω* apare în trei ipostaze, după stihurile 5, 6 și 7 ale Psalmului, ultima (cea după stihul 7) întâlnindu-se de regulă în incipitul celorlalte versiuni ale Prohodului. Această strofă apare iarăși în finalul stării I, după *Slavă...,* urmându-i troparul conclusiv *Μεγαλύνομέν σε* care încheie prima parte a imnului.

---

[1] Selecții din această variantă sunt publicate de către Sofronios Evstratiadis în „Η ακολουθία του Μεγάλου Σάββατου και τα Μεγαλυνάρια του Επιταφίου", în *Νέα Σιών,* vol. 32, Ierusalim, 1937, p. 283-288, 337-349,

[2] Theodoros Xydis, „Εγκώμια", în *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου (θεσσαλονίκη, 12-19 απριλίου 1953)*, vol. III, Atena, Tipografia Myrtidi, 1958, p. 282.

[3] *Evloghitariile* și *Amomosul* sunt preluate din ceremonia înmormântării. Vezi Add. MS 32011 (*Euchologion*, sec. XIII), ff. 226r-227v. De obicei, între stihurile amomosului erau intercalate refrenul Aliluia, Slavă (doxologia mică), Și acum... Vezi Add. MS 11861 (*Euchologion* – selecții, sec. XVI), f. 3r.

[4] Despre cea mai înaltă poziție a acestui oficiu, cea de protocanonarh, vorbește Anghelos Boudouris în *Οι μουσικοί χοροί τής Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, Constantinopol, 1935, p. 16-18.

Starea a II-a este deschisă de celălalt cor (probabil cel din strana stângă; vezi f. 470v) cu strofa *Ἄξιον εστίν*[1], urmată de *Έφριξεν η γή,* care reapare la final, iar starea a III-a începe cu strofa *Αι γενεαί πάσαι,* interpretată mai întâi de primul domestic (f. 473r-v). De abia după încheierea celor trei stări, psalții cântă prima stihiră a evloghitariilor, *Των άγγελων ο δήμος (Soborul îngeresc;* f. 475r*)*, urmată de celelalte cântări. Același tipic este întâlnit, cu mici variațiuni, și în manuscrisele sinaitice 750 (*Triod,* sec. XV, ff. 103v-115r) și 743 (*Triod,* sec. XV-XVI, ff. 291r-298r).

În schimb, în ms. gr. Sinai 752 (*Triod,* anul 1447), megalinariile Prohodului încep îndată după troparele de la *Dumnezeu este Domnul*, prima strofă (*Μεγαλύνομέν σε*) debutând abrupt, fără refrenul evloghitariilor și fără stih. Starea I are 72 de strofe, starea a II-a începe direct cu *Έφριξεν η γή* și conține 60 de strofe, iar starea a III-a are 48 de strofe (în total 180 de tropare), dintre care numai primele 26 respectă modelul troparului *Αι γενεαί πάσαι*. După strofa 26 a stării a III-a se produce o modificare de metru, numită *allagma (αλλαγμα),* constând în adăugarea unor strofe mai ample (27-48; vezi ff. 426v-427v) atribuite de regulă lui Ghermanos, Patriarhul Constantinopolului (probabil Ghermanos al II-lea, mort în 1240) ori lui Nikiforos Kallistos Xanthopoulos (cca. 1256-1335)[2].

O morfologie distinctă a imnului Epitafului se întâlnește în codicele grecesc Coislin 38 (*Tipiconul Marii Lavre* din Sf. Munte Athos, anul 1431), după cum se poate constata în tabel.

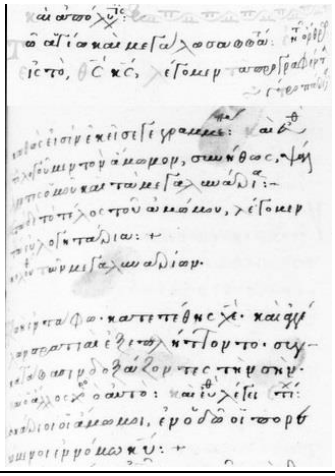
Forma arhitectonică a acestei versiuni este una elaborată[3]. Troparul *Ἡ ζωὴ εν τάφω* apare nu mai puțin de 14 ori pe parcursul stării I, urmând un plan precis (strofele 1, 1bis, 13, 14, 23, 24, 36, 37, 46, 47, 56, 57, 66, 67). De o importanță asemănătoare se bucură și troparul *Έφριξεν η γή* din debutul stării a II-a, care apare de nouă ori (strofele 1, 1bis, 12, 13, 21, 21 bis, 34, 34 bis, 45), precum și *Αι γενεαί πάσαι* din starea a III-a, cu șase ocurențe (1, 1bis, 18, 18bis, 37, 37bis). De menționat este faptul că strofele inițiale nu se reiau la sfârșitul celor trei stări și unele tropare se cântă fără stih (*αστίχον*; vezi ff. 321r, 322r-v, 323r).

---

[1] O altă mână a scris în dreptul troparului *Ἄξιον εστίν* denumirea de irmos (f. 470v).

[2] Vezi Sofronios Evstratiadis, *op. cit.*, p. 218-202, 273-274.

[3] Vezi și Gabriel Millet, *op. cit.,* p. 411-413; 418-419.

Ms. gr. Coislin 38 ff. 317v-318r.	Text original	Traducere
	Εἷς τό θεός Κύριος λέγομεν τά προγραφέντα τρία τροπάρια, καθώς εισίν εκείνα γεγραμμένα καί ευθύς στιχολογούμεν τον Ἄμωμον, συνήθως ψάλλοντες[1] ὁμου[2] καί τα μεγαλυνάρια. Μετά δε το τέλος του Ἀμώμου, λέγομεν τα ευλογητάρια. Ακολουθία τών μεγαλυναρίων: *Η ζωή εν ταφω [...]* και ο άλλος χορός το αυτό. Και ευθύς λέγει στίχος: *Μακάριοι οι άμωμοι εν όδω, οι πορευόμενοι εν νόμω Κ[υρίο]υ.*	La *Dumnezeu este Domnul* zicem cele trei tropare înainte scrise, precum sunt fiecare acestea scrise și îndată zicem stihurile *Amomosului*, de obicei cântând împreună și megalinariile. După sfârșitul *Amomosului*, zicem *evloghitariile.* Slujba megalinariilor: *În mormânt viață [...].* Și celălalt cor tot pe aceasta. Și îndată se zice stihul *Fericiți cei fără prihană în cale, care umblă în legea Domnului.*

De abia la începutul sec. XVI, o dată cu tipărirea *Triodului* de la Veneția (1522)[3], Prohodul Domnului capătă o formă fixă care s-a transmis în tipăriturile de limbă greacă fără modificări până în zilele noastre. Cele trei stări încep cu *Ἡ ζωὴ εν τάφω*, *Ἄξιον εστίν* și *Αι γενεαί πάσαι* și conțin câte 75, 62 și 48 de strofe (fără a socoti repetițiile). La finalul primelor două stări, corurile cântă împreună prima strofă, rezultând 187 de tropare (185+2). Strofele Prohodului sunt precedate de câte un stih din *Amomos,* cu excepția troparelor inițiale ale stărilor a II-a și a III-a, a ultimelor două tropare din fiecare stare (care sunt precedate de *Slavă..., Și acum...*), tot fără stih cântându-se și reluările troparelor de la sfârșitul primelor două stări.

[1] Sinaxariile (tipicoanele) și cărțile de cult folosesc termeni diferiți pentru a indica psalmodierea: *λέγομεν*, *στιχολογούμεν* sau *ψάλλομεν*, în funcție de context. Vezi Jørgen Raasted, „The Evergetis *Synaxarion* as a chant source: what and how did they sing in a Greek monastery around AD 1050?", în *Work and worship at the Theotokos Evergetis. 1050-1200* (Belfast Byzantine Text and Translations, 6.2), editori Margaret Mullett și Anthony Kirby, Belfast Byzantine Enterprises, 1997, p. 364.

[2] Se referă la cântarea împreună a celor două coruri. Vezi *ibidem*, p. 365.

[3] Emmanouil Pantelakis, „Νέα Εγκομία του Επιτάφιου (Α')", în *Θεολογία,* Τόμος ΙΔ' (14), nr. 3, 1963, p. 225. Din cauza imposibilității consultării ediției din 1522, pentru cercetarea de față am folosit tipăriturile din 1544 și 1586.

Se pare că ediția tipărită a Triodului de la Veneția din 1522 reproduce o versiune existentă în ms. gr. Dionysiou 400 (*Triod,* sec. XVI)[1].

(va urma)

SUMMARY

Cătălin Cernătescu
Lord's Lamentations – historical and musicological perspectives

For more than a century, Lord's Lamentations' origin constituted a topic that has generated numerous debates among the scholars specialised in art history, liturgical theology and Byzantine music. The present paper aims to reinvestigate from a double perspective, historical and musicological, this sacred hymn (also called Epitaphios Threnos) that is chanted at the service of Great Saturday's Orthros from the Holy Week that celebrates the Passions of our Lord Jesus Christ. Using first-hand sources, as liturgical and musical manuscripts from Byzantine and Post-Byzantine era, my research reveals interesting practices and remarkable stylistic metamorphoses of the Epitaphios Threnos' text and music over time. Being a highly appreciated oeuvre in the Christian world, the Epitaphios hymn can be traced back for several centuries in reference musical traditions in the Orthodox East, such as Constantinople, Crete, Mount Athos or the Romanian Principalities. (trad. Cătălin Cernătescu)

[1] *Ibidem*.

PORTRETE

Ştefan Angi
Hominaticum Magistri

Pavel Puşcaş

Profesorul Ştefan Angi ne-a părăsit la 87 de ani împliniţi. E aproape incredibil pentru oricine îi era aproape, căci Ştefan Angi era încă tânăr, energic şi în plină formă intelectuală. Nu am consultat în detaliu arhiva de personal a Academiei, dar nu cred că a mai existat cineva în Academia noastră care să fi petrecut 65 de ani din viaţă în această instituţie. Trei sferturi din viaţa domnului profesor a fost aici cu noi şi pentru noi. Şi deşi numărul anilor e doar o convenţie arbitrară, ei au greutatea şi însemnătatea lor prin faptele care le-au însoţit, prin ceea ce se durează în planul şcolii şi ideilor.

Domnul Ştefan Dionisie Angi s-a născut la 16 octombrie 1933 în comuna Ojdula din apropierea Târgului Secuiesc. Tatăl său a fost profesor de liceu într-o vreme în care dascălul era preţuit şi respectat. În acest sens profesorul nostru continuă misiunea didactică din familie. A avut un frate Ladislau care a fost artist grafic şi pictor, profesor la Liceul de artă din Târgu Mureş. Sora sa Maria a studiat şi ea la Conservatorul de Muzică Gheorghe Dima. Soţia domnului Profesor Miess Marianne este şi ea absolventă a Conservatorului de Muzică Gheorghe Dima şi provenea dintr-o familia în care exista tradiţia învăţământului căci mama sa a fost învăţătoare. Cei care i-au fost aproape domnului profesor şi-au dedicat viaţa învăţământului, artei, muzicii. Într-un anume fel toţi aceştia se împlinesc în personalitatea multiplă, complexă a domnului profesor aşa cum îl cunoaştem de zeci de ani. Angi Ştefan a urmat cursurile elementare la

Târgu Mureş, apoi Liceul de băieţi din Târgul Secuiesc în 1948 şi a continuat studiile la Şcoala Agricolă din Târgul Secuiesc absolvind-o cu diplomă de merit în 1951. Apoi a urmat cursurile Institutului Agronomic din Cluj unde a terminat 3 ani de studiu. Aceasta a fost probabil perioada incipientă şi de formare a tânărului în căutarea unei vocaţii.

Adevărata vocaţie s-a impus în 1953 când şi-a urmat chemarea către muzică şi s-a înscris la Conservatorul Gheorghe Dima, absolvind secţia de Pedagogie în anul 1958 cu Examen de Stat. Student excelent, a beneficiat 2 ani şi jumătate de bursa republicană pentru foarte bune rezultate. A avut în această perioadă profesori şi modele profesionale pe Markos Albert (Teoria muzicii), Nagy Istvan (dirijat coral) Guttmann Istvan şi Antonin Ciolan (ansamblu orchestră), Zsurka Peter (vioară), Ana Voileanu-Nicoară (muzică de cameră), Benko Andras (istoria muzicii), Max Eisikovici (contrapunct), Jodal Gabor (armonie), Jagamos Janos (forme muzicale) Szenik Ilona (folclor). Toţi au fost modele de competenţă profesională cu realizări serioase în domeniul muzical.

Calificativele obţinute ca şi competenţa l-au recomandat deja pentru o carieră didactică academică. Astfel în 1958 a fost numit Preparator la Conservator la disciplina Estetică pe care a predat-o fără întrerupere până la pensionare. Între 1958-1961 a fost preparator, apoi între 1961-63 asistent. În perioada 1963-66 a fost aspirant al Universităţii din Moscova la Facultatea de Filosofie, realizând o Teză de Doctorat în domeniul Esteticii Muzicale. Din 1966 până în 1971 a fost lector, apoi între 1971-79, conferenţiar. Din 1979 a fost Profesor la disciplina de Estetică muzicală. Ştefan Angi a fost şi a rămas profesorul de Estetică al Academiei pentru toţi cei care l-au cunoscut şi s-au format la cursurile sale.

Activitatea sa didactică nu s-a redus doar la Conservatorul Gheorghe Dima, ulterior Academia de Muzica Gh. Dima, căci a predat şi la Facultatea de Filosofie a Universităţii Babes-Bolyai, la Facultatea de Litere a aceleaşi universităţi sau la Institutul de Arte Vizuale Ion Andreescu. Apoi a predat la Universitatea Creştină Partium, respectiv Universitatea Emanuel din Oradea, cursurile de Estetică, Estetică muzicală, Retorică muzicală, Teorii moderne asupra muzicii. A predat cursuri speciale: Dialog interartistic, Istoria ideilor-Istoria imaginilor la Academia de Muzică, ca şi la Facultatea de Litere, în ciclurile de studiu de Master şi studii Doctorale.

Activitatea sa de cercetare ştiinţifică cuprinde sute de lucrări publicate (peste 200 de lucrări). A realizat şi publicat volume importante, de referinţă în Estetica muzicală. În 1975, ***Muzică şi***

Estetică (Zene es Esztetika), în 2001, ***Muzicalitatea esteticului*** (Az esztetikum zeneisege). În 2003, ***Modele ale frumosului muzical***. În 2004, o lucrare crucială, ***Prelegeri de estetică muzicală*** în două volume şi patru tomuri. În 2005 apare lucrarea ***De la valoare la semnificaţie***. În 2008, ***Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni*** iar în 2014, un volum de scrieri despre muzică la EditioMusica din Cluj ca şi un volum antologic de studii de muzicologie ce a apărut la Editura Partium. Probabil că o listă completă a lucrărilor domniei sale ar ocupa cel puţin 10 pagini scrise la un singur rând. Există şi lucrări la care a fost coautor cu studii publicate în ţară şi străinătate. Domnul Profesor este cunoscut în întreaga ţară în domeniile muzică, estetică, filosofie, în majoritatea Universităţilor din România. A fost membru al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, membru fondator al Fundaţiei Gheorghe Dima, al fundaţiei culturale Sigismund Toduţă, al Societăţii muzicienilor maghiari din România şi al Societăţii Române Mozart.

Lucrările domniei sale au primit o recunoaştere academică în România prin premiile cu care acestea au fost apreciate. În 1977 a primit premiul Ciprian Porumbescu al Academiei de Ştiinţe pentru lucrarea sa *Muzică şi estetică*. În 2004 a primit Premiul EME (Societatea Transilvană Museum) pentru activitatea sa. În 2006 a primit Premiul Academiei de Ştiinţe în domeniul Filosofie pentru lucrarea *De la Valoare la Semnificaţie*. În 2009 a primit premiul UCMR pentru lucrarea *Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni*. Aceste premii academice au fost însoţite şi de premii şi medalii ale instituţiilor muzicale, ca recunoaştere a valorii şi meritelor activităţii sale. În anul 2002 a primit Ordinul Meritul pentru învăţământ în Grad de Cavaler. În 2006 a primit Medalia Comemorativă a Universităţii de Arte George Enescu din Iaşi. În 2007 i s-a decernat titlul de Doctor Honoris Cauza al Academiei de Arte din Iaşi iar în 2012 a fost numit Profesor Emerit al Academiei de Muzică Gheorghe Dima din Cluj. Probabil că activitatea domniei sale merita o mai largă şi mai consistentă recunoaştere pentru cele 6 decenii de carieră universitară, pentru sutele de lucrări, articole şi studii publicate şi respectiv pentru zecile de lucrări monografice, de referinţă astăzi în estetica muzicală.

Aceasta este partea exterioară, administrativă, scriptică a unei vieţi închinate carierei academice, formării studenţilor şi discipolilor şi promovării esteticii muzicale în cadrul cultural românesc. Deşi sunt înalt semnificative toate aceste lucruri par relativ inerte, lipsite de viaţă, doar litera moartă a procesului verbal şi actului aditiv ce însumează realizările unei cariere extrem de lungi. Iată de ce în

continuare încercăm să vorbim despre Ştefan Angi sub cinci aspecte esenţiale: Omul, Muzicianul, Esteticianul, Filosoful şi Profesorul.

OMUL. E foarte dificil să vorbeşti despre un om şi totuşi primul lucru pe care îl observă oricine şi l-au simţit toţi colegii şi discipolii domniei sale este că Ştefan Angi a fost un **om bun**. Avea un mod de a se manifesta, comporta cu ceilalţi care era funciarmente bun, fără nici un fel de forţare. Era o atitudine morală naturală, sinceră, clară, deschisă. Putem adăuga acestei calităţi primordiale faptul că Domnul Ştefan Angi avea întotdeauna răbdare cu studenţii, îngăduinţă faţă de greşeli, inexactităţi etc. şi în mod cert speranţă, ştiind că învăţăceii de astăzi vor ajunge acolo unde trebuie şi merită să ajungă. A doua calitate fundamentală a Omului Angi era **curiozitatea**. Era un curios fără limite, interesat de tot şi de toate. De biologie şi agronomie, de fizica cuantică, de astronomie şi astrofizică, de chimie ori psihologie. Îmi aduc aminte cum acum 25 de ani, deja senior, s-a angajat într-o aventură extraordinară, luptând cu computerul zi şi noapte. Treptat, în timp, a învăţat toate programele necesare devenind un computerist versat în tot ceea ce avea nevoie. A treia caracteristică a Omului Angi era **credinţa**. Un un om profund religios, catolic practicant, fără nici un fel de ostentaţie. Nu discuta şi nu impunea nimănui ideile ori valorile religioase care pentru el erau foarte importante. Credinţa sa se manifesta prin elipsă, prin discreţie şi pudoare. Dar şi prin preocuparea majoră pentru literatura muzicală religioasă în întregul ei, cu studiul textului literar, al muzicii, al hermeneuticii şi filosofiei implicite, care l-a urmărit toată viaţa.

MUZICIANUL. Muzicanul Ştefan Angi a primit prime noţiuni şi impulsuri probabil încă devreme, în copilărie, în cadrul familial şi al comunităţii. Adevărata educaţie profesională muzicală a venit în perioada studenţiei şi deşi cunoaştem puţine lucruri din vremea aceea despre care în general nu se prea vorbeşte, am remarcat întotdeauna admiraţia şi respectul domniei sale faţă de marii profesori pe care i-a avut. Însă doar din perifraze sau povestiri anecdotice. Cunoaştem pasiunea sa pentru vioară, pentru repertoriul violonistic şi pentru excelenţa interpretării din relatările rare, dar pline de miez, despre Jurkabacsi, profesorul său de vioară pe vremea aceea prim violonist al Filarmonicii. La fel, despre pasiunea pe care avut-o pentru cvartetul de coarde în care s-a angajat cu mare dedicaţie şi datorită viorii, dar mai ales culturii, fineţei şi adevărului muzical pe care le promova la cursuri o mare personalitate muzicală şi intelectuală ca Ana Voileanu-Nicoară. Tot astfel, mărturisea adesea despre revelaţiile şi iluminările pe care instrumentiştii din orchestră le-au avut sub bagheta creatorului de şcoală dirijorală din Cluj, Antonin Ciolan, ca şi despre

realizările deosebite al orchestrei de studenţi din vremea aceea. La fel, despre concertele titanilor interpretării: Richter, Oistrach, Rostropovici, Kogan la care a avut privilegiul de a asista la Moscova în anii doctoranturii. Pe când majoritatea profesorilor de Estetică provin din zona ştiinţelor sociale ale Facultăţilor de Filosofie, domnul Ştefan Angi a fost un muzician adevărat şi dedicat.

ESTETICIANUL. Esteticianul Angi este astăzi un intelectual de referinţă al domeniului în România. Fireşte că asta a impus ani lungi de formare, informare, meditaţie şi sinteză asupra tuturor marilor surse ale istoriei esteticii cât şi a experienţei sale nemijlocite din domeniul muzical. Teza sa de Doctorat: *Muzica şi afectivitatea*, elaborată la Moscova sub conducerea unui mare filosof, Valentin Ferdinandovici Asmus, a introdus efectiv în contextul limbii ruse şi apoi şi la noi termenul de ***afectivnosti-afectivitate*** în cercetarea estetică. Lucru esenţial, căci în domeniul estetic categoria şi valoarea estetică sunt legate în mod inextricabil de trăirea sensibilă şi răspunsul afectiv la contemplaţia operei de artă. Om de o complexă cultură ce cuprinde literatura veche şi contemporană, istoria artelor vizuale dar şi a celor contemporane, incluzând pictura, sculptura, arhitectura, teatrul, cinematografia, îşi realiza cursurile de fiecare dată cu un florilegiu de exemple provenind din diverse arte. În acest context al dialogului artistic permanent, el a încetăţenit la noi sintagma de ***mediu omogen al artelor***. Nu a inventat-o, dar a impus-o în şcoala clujeană şi în contextul estetic românesc, aceasta fiind astăzi un mod cvasi obligatoriu de a examina corespondenţele şi valenţele dialogante ale valorilor estetice în diverse câmpuri artistice. Lucrarea sa fundamentală în două volume şi 4 tomuri este cea mai extinsă şi mai consistentă lucrare de estetică în cultura română de la Tudor Vianu încoace (de 80 de ani). Astfel încât, conchidem că esteticianul Ştefan Angi a creat efectiv o şcoală clujeană de estetică care se impune şi în plan naţional.

FILOSOFUL. Format într-o Facultate de filosofie ce cuprindea personalităţi redutabile cum a fost Ovsianikov sau Asmus, profesorul Angi a fost înainte de toate un **kantian**. Mai nuanţat, „un neokantian bine temperat” marcat şi de filosofia lui Augustin, ori Thoma d’Aquino. Posibil ca acest lucru să fie marca benefică a filosofului Asmus şi pe care el a trecut-o şi asupra noastră. Astăzi încă îmi aduc aminte de cursurile sale de estetică kantiană, la care studenţi fiind, duceam „bătălii ideatice” ce se încheiau seara târziu, efectiv, când portarul ne dădea afară. În acelaşi timp era profund interesat de filosofia secolului XX. De la Heidegger a preluat filosofia Fiinţei, de la Gadamer a preluat hermeneutica Ideii, de la Derrida a preluat critica şi

deconstrucţia atentă a sistemelor, de la Bergson filosofia Duratei şi aşa mai departe. Interesat în egală măsură de psihanaliză, de structuralism, Ştefan Angi avea o filosofie tonică, umanistă şi senină din care însă nu lipsea însă luciditatea, spiritul critic şi acribia.

PROFESORUL. Ştefan Angi a fost şi rămâne un profesor **MARE.** Un dascăl ce şi-a asumat deplin vocaţia apostolică de profesor al Frumosului şi întru Frumos. Şi cum ar fi altfel dacă în cei 65 de ani de carieră a condus sute de licenţe, zeci de disertaţii, 85 de teze de doctorat. Dacă am vorbi în termeni militari, discipolii (doar cei apropiaţi şi direcţi ai domniei sale) ar face un batalion, iar cei ce i-au fost studenţi, poate chiar un regiment de muzicieni. Dar nu atât cantitatea e relevantă şi edificatoare cât mai ales tendinţa, alegerea şi atracţia pe care magistrul o exersa asupra studioşilor. Faptul că un număr atât de mare de studenţi, discipoli, doctoranzi (din toată ţara) l-au ales ca şi conducător, este semnificativ pentru consistenţa, importanţa, ba chiar în anumite cazuri fascinaţia pe care o aveau cursurile domniei sale. Aici s-au afirmat şi calităţile sale care decurgeau din cele umane; vorbeam mai sus despre om şi spuneam: răbdare, îngăduinţă, speranţă. La clasa profesorului Angi era vie, fără ostentaţie, etica şi deontologia profesorului şi cursurile sale erau un model de dialog academic între magistru şi studenţi.

Am rememorat datele esenţiale ale carierei profesorului Angi. Am adăugat calităţile esenţiale ale omului Angi. În final este cazul să aducem omagiul nostru către unul dintre cei mai buni profesori, care a fost toată viata dedicat învăţământului în general şi Academiei de Muzică Gheorghe Dima în special.

SUMMARY
Pavel Puşcaş
Hominaticum Magistri

Ștefan Angi was a musician, aesthethic theoretician, philosopher and professor of whose scientific research activity comprehends hundreds of published works. He edited and published important volumes of musical aesthetics. He was member of the Union of Composers and Musicologists in Romania, founder and member of ”Gheorghe Dima” Foundation, of ”Sigismund Toduță” Cultural Foundation, of the Romanian Society of Hungarian Musicians and of the Mozart Romanian Society and one the best professors, who dedicated his entire life to teaching in general and to ”Gheorghe Dima” Music Academy in Cluj Napoca in particular.

RECENZII

Universul Muzicii Românești între ”Afirmări” (1920-1943), ”Destabilizări” (1944-1949) și ”Redimensionări” (1990-1995)

Despina Petecel Theodoru

Ex nihilo nihil!
Lucretius[1]

Fiecare scriere ce poartă semnătura muzicologului dr. acad. **Octavian Lazăr Cosma** confirmă o idee străveche, precreștină despre cauzalitatea tuturor lucrurilor, sintetizată de către poetul latin în adagiul devenit celebru: *Nimic nu se naște din nimic.*

Sub această deviză se situează și reeditarea, în 2020, după un sfert de veac de la prima apariție tipografică (1995), a uneia dintre cele mai importante cercetări istoriografice[2] ale sale, *Universul Muzicii*

[1] Caro, Titus Lucretius (94 î. Hr., Pompei – 55 î. Hr. Roma), *De Rerum Natura* (*Despre Natura Lucrurilor*).

[2] Printre operele istoriografice monumentale, la propriu, ale muzicologului Octavian Lazăr Cosma, atât în privința cantității enorme de informații vehiculate, cât și în privința caracterului științific, doct al comentariilor sale, se numără *Oedip-ul enescian* (1967), *Hronicul muzicii românești,* în 9 volume, tipărite între 1973-1991, *Simfonicele Radiodifuziunii Române* (1928-1998); *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale* (1921-1945), *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani* (4 volume); *Opera Română din Cluj*, 1919-1999 (2 volume) - toate tipărite la Editura Muzicală. Pentru alte detalii, vezi și recenzia subsemnatei la Vol. I al *Hronicului Operei Române din București* (1921-1953). *Încercare paratextuală de lectură*, în: Revista Muzica, nr. 1/2019, pp. 59-73.

Românești.[1] Ea constituie, ca și în cazul *Hronicului Operei Române din București*[2]*,* un demers cultural *absolut necesar*, în special, așa cum subliniază și muzicologul dr. Mihai Cosma, îngrijitorul competent și meticulos al prezentei ediții, ”***pentru generațiile actuale, mai puțin familiarizate cu instituții și persoane***”[3] (compozitori, interpreți, muzicologi notorii), de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, care au creat premisele indispensabile devenirii și cimentării istoriei și culturii muzicale autohtone. Căci, toate instituțiile muzicale din țară – Conservatoare, Filarmonici, Teatre de Operă și Balet, Operete – s-au întemeiat pe ctitoriile înfăptuite cu secole în urmă de către acești înainte-mergători entuziaști, tenace, dispuși adesea la sacrificii enorme pentru cauza nobilă a afirmării, recunoașterii și impunerii artei componistice și interpretative autohtone în context național și internațional. *Filarmonica* ”George Enescu” din București nu ar fi atins un asemenea statut, dacă, în ***1868*** Eduard Wachmann nu ar fi avut inițiativa înființării *Societății Filarmonice Române; Opera Română* de azi, nu și-ar fi dobândit identitatea și personalitatea distincte în contemporaneitate, dacă temelia ei nu ar fi fost pusă, în ***1885***, prin fondarea *Societății Lirice Române* de către George Stephănescu; după cum, nici *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* nu și-ar fi găsit identitatea și nu și-ar fi înțeles, poate, rolul de susținere și promovare asiduă a creației și creatorilor de muzică și de sinteze muzicologice, dacă, în ***1920***, Constantin Brăiloiu nu ar fi venit cu ideea de ”a crea o *Societate a compozitorilor români*…”, după ”modelul *Societății Naționale* fondată la Paris, în 1870”, beneficiind de girul lui George Enescu. Marele compozitor a fost totodată *primul ei Președinte* ales de către un Comitet alcătuit din personalități componistice și muzicologice recunoscute ca atare și pe plan european, precum D. G. Kiriac,

---

[1] Ediția I a acestei lucrări a fost tipărită într-*un singur volum*, în format A4, ”pentru a marca evenimentul aniversar de 75 de ani de neîntreruptă activitate” a UCMR, ”la începuturi, *Societatea Compozitorilor Români*” (Cosma, Lazăr Octavian, în: *Preambul*, p. 15). Dar, ”deoarece un singur volum (de circa 1000 de pagini) ar fi fost mai greu de manipulat și de citit, a fost necesară împărțirea cărții în două volume” (cf. Mihai Cosma, *Notă asupra ediției*, p. VI). Tomurile, însumând 405 pagini (Vol. 1), respectiv 521 de pagini (Vol. 2), au fost finanțate de către Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, și au apărut cu prilejul sărbătoririi *Centenarului* UCMR.

[2] Lucrare tipărită inițial în 2013, la Editura Muzicală a UCMR, și reeditată în 2017 în două volume cumulând aproape 1900 de pagini, de către Editura Academiei Române.

[3] În: Cosma, Mihai, *op. cit*., p. V.

Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu, Dimitrie Cuclin, George Enacovici, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Constantin Brăiloiu.

Să mai amintesc și despre *Legea Dreptului de Autor* pusă în discuție imediat după constituirea *Societății*, în ***1921***, promulgată și oficializată în ***1923*** grație suportului oferit de către M.S. Regele Ferdinand? Despre *Cenacluri*, revista *Muzica,* despre *Săptămâna Muzicii Românești* sau despre *Asociația "Muzica Nouă*" fondată de către Mihail Jora în ***1935*** etc., nuclee din care-și trag seva *omonimele* lor de azi, adaptate, desigur, la exigențele impuse de diferitele contexte culturale și socio-politice?!

Eternul dubiu

Ca și în cazul recenziei pe care am avut onoarea de a o elabora pentru *Hronicul Operei Române din București*, și de data aceasta oscilez între a oferi cititorilor o prezentare cu enunțuri de largă generalitate, fără prea multe exemple concrete, sau una în care o afirmație să fie susținută de argumente concludente, utile poate acelora care nu au posibilitatea sau răbdarea să parcurgă un conținut de aproape 1000 de pagini, dar, mai ales, tinerelor generații care nu au trăit vremurile despre care e vorba în aceste volume, și care s-ar putea să se îndoiască de adevărul celor relatate acolo?! Căci, da, multe dintre întâmplările și evenimentele descrise sunt incredibile, vai!, chiar și pentru cei care le-au trăit și le-au fost martori nemijlocit!

Strategii metodologice

Cu toate că sistemul de lucru al muzicologului Octavian Lazăr Cosma se bazează pe autoritatea inconturabilă a surselor documentare, fiecare tom – pe care-l construiește cu știință, scrupulozitate, depunând o muncă titanică în colectarea, selectarea și fișarea miilor, poate zecilor de mii de documente – se distinge totuși de celălalt, prin maniera utilizării acelor surse: uneori, ele sunt prezentate ca atare și sunt urmate sau întrețesute cu succinte adnotări proprii, ca, de pildă, în *Hronicul Muzicii Românești*; alteori, autorul dă întâietate cronicarilor, jurnaliștilor, confraților să aprecieze diferitele manifestări muzicale menționate în paginile cărții respective, adăugând însă și analize personale consistente, pline de miez, ca, spre exemplu, în *Hronicul Operei Române din București*; câteodată juxtapune faptele muzicale evenimentelor socio-politice, dezvăluind astfel substraturile mai puțin… ortodoxe ale celor din urmă, iar altă dată se rezumă la expunerea frustă a documentelor – ca în *Universul Muzicii Românești*.

Spre deosebire de *Hronicul Muzicii Românești*, sau de *Hronicul Operei Române din București*, *Universul Muzicii Românești* se bazează, așadar, nu atât pe comentariile autorului (existente, dar restrânse semnificativ), cât mai ales pe reproducerea ca atare a documentelor: ”procese verbale ale ședințelor de tot felul, stenograme, acte juridice, dări de seamă, situații financiare, corespondențe, însemnări autobiografice, monografii, studii, articole, partituri, afișe, periodice”[1] etc., întrucât Octavian Lazăr Cosma susține, cu intransigența-i bine-cunoscută, că ”*…istoria muzicii nu se scrie din auzite, ci pe baza documentelor.*” Cu alte cuvinte, muzicologul ne invită să pătrundem în ”măruntaiele” acestui organism profesional, pentru a trage singuri concluziile referitoare la meandrele existenței lui, în raport cu circumstanțele epocilor parcurse.

Structura sinusoidală a volumelor

Judecând-o după succesiunea, ca și după denumirile celor șase părți ce alcătuiesc noua ediție a *Universului Muzicii Românești* - câte trei pentru fiecare volum -, structura lucrării pare să aibă un *profil sinusoidal* atât la nivel muzical, cât și la nivel istoric și socio-politic.

VOL. 1 (1920-1954)

Partea I. **Afirmări** (1920-1943). **Președinte** - **George ENESCU, Secretar - Constantin BRĂILOIU**, trasează o *linie ascendentă*, promițătoare, tutelată de personalitatea lui George Enescu. În 1920, muzicianul e prezent, chiar dacă printr-un ”consimțământ telegrafiat” (dat fiind că ”își reluase activitatea concertistică itinerantă prin centrele europene” – cf. O.L. Cosma), la conceperea Procesului verbal ”privind natura Societății” recent înființate, și scopurile ei, toate în beneficiul tuturor membrilor breslei, majoritatea *valabile și azi*: ”***dezvoltarea cât mai mare a producțiunii muzicale românești; posibilitatea compozitorilor de a-și auzi lucrările și de a le tipări; apărarea intereselor compozitorilor români atât în țară, cât și peste hotare; să se ocupe de orice chestiune ce ar atinge muzica și muzicanții români în legătură cu organizațiile muzicale din țară sau străinătate ce i-ar putea fi de folos.”***[2]

[1] Cosma, Lazăr, Octavian, *Hronicul Muzicii Românești*, Preambul, p. 15.
[2] În: Cosma, Lazăr Octavian, *op. cit.*, p. 25.

Una dintre preocupările principale ale *Societății* era obținerea unui ”cadru adecvat pentru protejarea sa”, asigurat printr-o *Lege a Dreptului de Autor*. Ea va fi ”elaborată și promulgată de către Regele Ferdinand” și va fi publicată în 28 Iunie 1923, în *Monitorul Oficial nr. 68*, sub titulatura de *Legea asupra proprietății literare și artistice*, în care erau stipulate ”respectarea și garantarea dreptului intelectual de proprietate” al compozitorilor.

Anul 1924 este marcat de *redactarea* Actului de constituire a *Societății*, care va primi însă ”Acreditarea juridică” abia în 1926. Tot atunci are loc evenimentul *Primirii lui Béla Bartók în S.C.R*, în cinstea căruia se organizează și un *Festival Béla Bartók***,** *cu concursul lui George Enescu,* și, de asemenea, este întocmit *Manifestul Societății Compozitorilor Români*, prin care aceasta se angaja: 1. Să ”faciliteze difuzarea lucrărilor compozitorilor de valoare”; 2. ”să înființeze, când mijloacele o vor îngădui, un așezământ de *tipar românesc*” (sorginte a Editurii Muzicale de azi - n.n. DP); 3. să strângă legăturile școlii românești cu celelalte școli naționale străine”; 4. ”să apere drepturile proprietarului muzical, să cinstească amintirea celor morți, să cerceteze cu deosebită dragoste cântecul poporului nostru.”[1] Ca și în cazul constituirii *Societății Lirice Române,* unul dintre idealurile urmărite cu acerbă consecvență aș spune, de către *Comitetul Societății Compozitorilor,* impulsionat de efervescența lui Constantin Brăiloiu, a fost conservarea *spiritului național* în muzică și în educația muzicală, care să rezoneze și să contribuie la consfințirea identității și unității naționale a României Mari, săvârșită în 1918 (Marea Unire), dar care tocmai fusese ratificată în 1920, prin *Tratatele de la Trianon, Versailles* și *Saint Germain.* Manifestul a fost ”distribuit publicului prezent la Concertul inaugural” al *Societății,* din 7 Decembrie 1924. În program: *Poem simfonic* de Marțian Negrea și *Poem pentru vioară și orchestră* de George Enacovici - dirijor George Georgescu, solist George Enescu, *Cântece populare* de D. G. Kiriac, orchestrate de Constantin Brăiloiu, dirijor compozitorul, solist basul Gheorghe Folescu, Poemul simfonic *Marsyas* de Alfonso Castaldi, dirijor compozitorul, și *Dans* din opera *Oedip* (*primă audiție*) de George Enescu, dirijor autorul.[2]

Evenimentul anului 1925 va fi un *Festival George Enescu* organizat de către *Societate* în sala Teatrului. Între timp, membrii S.C.R. erau absorbiți de *Normele tipăririi partiturilor* și de ”*Alcătuirea unui vocabular melodic și armonic autohton*” (1926), ca și de

[1] *Idem, ibid.,* pp. 42-43.
[2] *Idem, ibid., op. cit*., pp. 40-42.

”*Statornicirea năzuinței către o estetică națională*” (1927). Dar, momentul care a polarizat atenția tuturor, în anul 1927, a fost ”prima audiție bucureșteană, la Ateneul Român, în seara de 29 Ianuarie, a *Sonatei pentru pian și vioară nr. 3, «în caracter popular românesc»* de George Enescu”, într-o interpretare intrată în istorie: Nicolae Caravia la pian, și compozitorul la vioară.

Dorința expresă a etnomuzicologului Constantin Brăiloiu, ca S.C.R. să ”cerceteze cu deosebită dragoste cântecul poporului nostru”, se concretizează în 1928, prin înființarea *Arhivei de folklore(e),* menită să ”culeagă, claseze și sistematizeze, după rețetarele moderne, tezaurul de cântece și jocuri populare.”[1]

În răstimpuri au loc *Conflicte* între unii confrați, dar și între membrii Comitetului *Societății,* urmate de o serie de demisii – Mihail Andricu (1929), Ion Borgovan (1931), Dimitrie Cuclin (1932), chiar și George Enescu intenționa să demisioneze, în 1935, ”din fruntea S.C.R.”, fără sorți de izbândă însă -, divergențe între membrii *Societății* și diferite foruri adiacente - *Bătălia cu Fiscul și Radio*-ul (1932) etc. Niciuna dintre aceste tensiuni și bulversări, ce apar frecvent în rândul componenților oricărei Societăți, Organizații, Uniuni, Instituții, nu a împiedicat desfășurarea în condiții normale, a *Concertelor lui George Enescu* organizate cu ocazia împlinirii a 50 de ani de viață (1931), a *Banchetului în cinstea lui George Enescu,* prilejuit de ”marele triumf” înregistrat de *prima audiție* a operei sale *Oedip*, pe scena Operei Mari din Paris (1936), ori a *Sărbătoririi sale la 60 de ani* (1941).

Demn de menționat mi se pare faptul că, până în 1940, când scena politică era zguduită de *Ocuparea Basarabiei și Bucovinei de Nord*, *Desprinderea Transilvaniei de Nord* și a presiunilor agresive din partea *Statului legionar*, obligându-i pe muzicieni ”să traducă” în creațiile lor ”politica legionară”, menționată într-un ”Sfat legionar pentru muzică”, *Societatea Compozitorilor Români* a beneficiat nu doar de gestul filantropic, din 1921, al bancherului Aristide Blank, care se arăta dispus să găzduiască *Societatea* în lăcașul Culturii Naționale din Palatul Băncii sale, ci și de implicarea generoasă a Regalității: în 1923, suportul Regelui Ferdinand, în problema *Legii dreptului de autor*, iar în 1931, când subvenția din partea Statului devenise precară, promisiunea M.S. Regele Carol al II-lea de a acorda *Societății*, ”din caseta sa particulară, suma de 200.000 lei.”

[1] Detalii în: *op. cit*., pp. 67-68.

Partea a II-a. **Destabilizări** (1944-1949)
Președinte – George ENESCU
Vicepreședinte – Mihail JORA

Așa cum reiese din subtitlu, după 1940 efectele celui de-al Doilea Război Mondial încep să se resimtă provocând *Jertfe ale Războiului*, *Evacuarea Arhivei de Folclor* și dispersarea ei ”la Sinaia, la Sărulești, în casa lui Mihail Andricu, la Cheia, în casa Emiliei Comișel, la Mânăstirea Bistriței, în Depozitul Palatului Regal și al Propagandei Naționale”, dar și ”instituționalizarea *Comisiilor de epurație* (de ”epurare a Societății”, în frunte cu Matei Socor) a membrilor indezirabili (1944); consecințele *Comisiei de epurație* sunt prelungite în 1945, prin așa-numita ”vânătoare de vrăjitoare”, căreia îi cad ”pradă”, printre alții, Constantin Silvestri, Ionel Perlea, George Sbârcea. În ciuda situației dezastruoase – muzical și financiar –, *Jubileul de 25 de ani al S.C.R*. va fi onorat totuși pe măsura importanței evenimentului, organizarea sa revenindu-i compozitorului Ion Dumitrescu, un ”compozitor tânăr, prețuit de C. Brăiloiu și M. Jora” – cum notează Octavian Lazăr Cosma.[1]

Se pare că forța spirituală a Muzicii a fost dintotdeauna mai presus de vicisitudinile generate de schimbările socio-politice, chiar dacă atât creatorii, cât și limbajul și tehnicile folosite, au fost victime ale ”represiunilor” și imixtiunilor brutale ale regimurilor totalitare. Așa se face că, în anii care au urmat (1946-1954), cu toate că repercusiunile ideologiei stalinist-dejiste asupra membrilor *Societății* nu au încetat – înșuși George Enescu e nevoit să renunțe la funcția de Președinte și să-și părăsească țara, în 1946, la bordul unui vapor, cu destinația Statele Unite ale Americii; deși, în 1947 se procedează la *Scoaterea de pe afiș* a unor compoziții neconforme (sic!) cu ideologiile în vigoare – se descoperă *”Tendințe decadente” în creația lui Mihail Jora*, iar partiturile unora dintre tinerii compozitori – Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu, Ștefan Mangoianu etc., prezentate în *Cenaclurile Societății* – sunt definite ca ”anti-progresiste”, numind *S.C.R.,* drept *Citadelă a spiritului reacționar;* deși Mihail Jora, căruia George Enescu îi transferase atribuțiile de Președinte al *Societății*, devine *Ținta tuturor atacurilor*, deoarece *Prezența sa anihila comandamentele politice* (1948); deși, în continuare, *Mihail Jora e ”decadent și reacționar*”, iar alți confrați sunt obligați la *Implicări politice* (vezi ”înmulțirea Ședințelor de prelucrare” la care participă Filaret Barbu, Anatol Vieru, Leon Klepper, Alfred Mendelsohn etc., de acord în unanimitate cu ”restructurarea Societății

[1] *Idem, ibid.,* pp. 182-184.

într-o puternică Uniune nu doar în sens organizatoric, ci și cu un puternic sens ideologic", după *Modelul de la Răsărit*, redat de către Matei Socor într-o "expunere cu titlul cel mai răsunător: « Spiritul de partid în creația muzicală » (1949); niciuna dintre toate aceste presiuni năucitoare nu a reușit să stopeze desfășurarea *Concertelor Societății* (1946, 1948*)* și a *Concertelor S.C.R. cu Y.M.C.A.*/Asociația Tineretului American Creștin (1946), a *Cenaclurilor* și a *Concertelor camerale* (1948).

Și astfel, activitatea *Societății Compozitorilor*, legată intrinsec de însăși condiția umană și spiritual-intelectuală a membrilor săi e, într-adevăr, grav perturbată, momentele de acalmie și cele de maximă tensiune alternând într-un ritm precipitat, schițând o curbă sinusoidală "destabilizatoare."

Partea a III-a. **Detracări** (1949-1954)

Președinte – Matei SOCOR

Din nefericire, "destabilizarea" explodează în perioada 1949-1954, care coincide *cu "Schimbarea la față": Societatea Compozitorilor Români devine Uniunea Compozitorilor din R.P.R*: (Republica Populară Română), și când, la conducerea ei e înscăunat Matei Socor, cel care va da tonul *detracărilor* confraților din fosta *Societate a Compozitorilor*. Așa încât, vechea *Societate,* privită ca un adevărat "*izvor de energie creatoare și de viață*", edificată cu dragoste de artă și cultură, cu o enormă infuzie de "energie și pasiune" din partea lui Constantin Brăiloiu, a lui George Enescu și a tuturor membrilor ei fondatori, a ajuns să fie "împroșcată cu mult noroi, pe un ton bășcălios", de către Matei Socor, cel care "formula la adresa ei cele mai ipocrite infamii, calificând-o drept naționalistă, șovină, cosmopolită, reacționară, decadentă…, într-un text îmbibat de lozinci staliniste și jdanoviste"! Și, Octavian Lazăr Cosma conchide implacabil: "*Dezavuarea vechii Societăți rămâne o pată rușinoasă în biografia lui Matei Socor*."[1]

Din noul Comitet, al noului organism profesional, făceau parte Mihail Andricu, Constantin Bugeanu, Harry Brauner, Tudor Ciortea, Sabin Drăgoi, Alfred Mendelsohn, Matei Socor, Mauriciu Vescan etc., unii dintre ei – printre care Hilda Jerea -, adepți înfocați ai directivelor realist-socialiste, ai "combaterii influențelor *ideologice imperialiste*" în favoarea "stimulării creației având ca bază de inspirație folclorul."

Oricine pătrunde în conținutul celor două volume ale *Universului Muzicii Românești*, va sesiza că autorul are meritul de a

[1] *Idem, ibid*., pp. 280, 282.

nu fi încercat să ”cosmetizeze” nici atmosfera din interiorul Uniunii, nici *excesul de zel* al unora dintre compozitorii care s-au grăbit să dedice o parte din opusurile lor ”figurii marelui STALIN” (elocvent tabelul acestor *False glorii*, de la pp. 286-289).

Osanalele destinate ”tovarășului Stalin”, căruia Matei Socor îi declara ”dragostea nețărmurită, admirația și recunoștința” pentru a se fi dovedit promotorul ”forțelor progresiste”, au fost închinate deopotrivă lui Lenin și lui *Gheorghe Gheorghiu-Dej*, chiar dacă numărul producțiilor muzicale care le-au fost închinate a fost incomparabil mai redus față de cel al partiturilor staliniste (vezi grupajele de la pp. 289-290). Anul 1950 atrage atenția prin intenția, de fapt directiva de ”*Reeducare a unor compozitori*”, ”obișnuiți cu criteriile estetizante burgheze” (p. 299), dar, prin contrast, și prin *Apariția revistei* ***Muzica****,* după un sfert de veac de la tipărirea ultimului ei număr, în 1925. Cu singura, trista deosebire, că acum ”debuta cu un *Cuvânt înainte* semnat de Președintele Matei Socor” – ”*Întruchiparea spiritului de partid în muzică*” – ”vehiculând idei proletcultiste, în spiritul epocii”[1], în timp ce pe copertă trona Portretul lui Stalin. Chiar dacă încorsetată încă politic și ideologic, breasla compozitorilor reușește să organizeze *Săptămâna Muzicii Românești* (22-30 Septembrie 1951). Cât de absurde și distorsionate puteau fi mentalitățile în epocile totalitare, o probează răspunsul dat de către Socor lui Marțian Negrea, care, într-una dintre ședințele Comitetului din 1952, îl întreabă – probabil insidios – dacă ”fuga este un gen interzis”? Socor îi răspunde detașat: ”Pentru dezvoltarea tehnicii celui care o practică, fuga este un gen foarte util” (…). ”…dar, a scrie o fugă cu scop în sine nu corespunde dorinței noastre de a reflecta realitatea”(!!!)[2] Sinusoida trece rapid de la absurd la concret, și, tot în 1952, este inaugurat *Magazinul Uniunii,* ”Muzica”, același, de pe Calea Victoriei, pe care-l mai frecventăm și azi. În 1953 se *Reprofilează revista Muzica*, cu propunerea ca aparițiile ei să fie lunare, se fac *Audiții cu creațiile tinerilor compozitori,* se instituie *Concursul de creație pentru Festival* (a IV-a ediție a Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților, cu Ion Dumitrescu în juriu, și Anatol Vieru în calitate de secretar), și se organizează manifestările dedicate *Centenarului nașterii lui Ciprian Porumbescu*.

Volumul 1 se încheie cu mult așteptata destituire a lui Matei Socor din funcția de Președinte al Uniunii, în cadrul *Ședinței* din

[1] *Idem, ibid.,* p. 304.
[2] *Idem, ibid*., p. 340.

Martie 1954*, de la Consiliul de Miniștri*, cu încuviințarea dr. Petru Groza (pe atunci prim-ministru al României).

VOL. 2 (1954-1995)

Partea a IV-a. **Implozii** (1954-1977)
Președinte – Ion DUMITRESCU

Odată cu debarcarea lui Matei Socor, Uniunea Compozitorilor revine la o oarecare normalitate, operând și o serie de modificări ”la nivelul conducerii” și în structura sa internă, chiar din 1954: George Enescu este *reprimit* în rândul membrilor Uniunii, alături de Marcel Mihalovici și Stan Golestan, iar Ion Dumitrescu devine unul dintre Secretarii Uniunii; are loc *Restructurarea Secțiilor*: Muzică simfonică și de cameră, Muzică ușoară și de mase, Muzicologie; se organizează *Decada Muzicii Românești*, ca un pandant al *Săptămânii Muzicii Românești* din 1950; *Mihail Jora participă* [din nou] *la viața Uniunii*, după ce, în 1948-1949, fusese marginalizat, fiind considerat ”decadent și reacționar.” Epurarea celor indezirabili, prin retragerea calității de membri ai breslei compozitorilor, continuau să facă victime (1955); Ion Dumitrescu are ideea inițierii unei *Sărbători a muzicii românești*, pentru a stimula ”producțiile artistice”, care păreau să stagneze, dar și pentru a face ”cunoscută creația muzicală românească” muzicienilor ”din toate țările lumii”, pe care intenționa să-i invite cu acest prilej; Dimitrie Cuclin este sărbătorit la Uniune, pentru împlinirea a 70 de ani, activitatea sa componistică și estetică fiind elogiată de către câțiva confrați (Ion Dumitrescu, Vasile Tomescu, care pregătea volumul *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*, finalizat în 1957, Zeno Vancea, autorul unui articol amplu despre *Cvartetul lui D. Cuclin* apărut în revista Muzica); dar, evenimentul care a polarizat atenția breslei în acel an, estompând, cel puțin pentru o vreme, intensitatea practicilor abuzive ale regimului dejist, a fost vestea *Morții lui George Enescu* (4 Mai 1955, Paris). Pe lângă evocările lui Tudor Ciortea, Mihail Jora, Zeno Vancea, publicate în *Contemporanul* și revista *Muzica*, într-un număr consacrat integral ”personalității lui Enescu”, însuși dr. Petru Groza, pe atunci Președinte al Consiliului de Miniștri, ”a convocat, chiar pe 6 Mai 1955 o ședință la care a fost invitat Ion Dumitrescu”, și în care s-a decis ”instituirea Festivalului și Concursului Internațional «George Enescu»”. Din acel moment, numele său cunoaște un reviriment semnificativ: deschiderea, pe 6 Mai 1956, a *Expoziției ”George Enescu*”, la Palatul Cantacuzino, în prezența exponenților Ministerului Culturii (Traian Săvulescu), ai Biroului Politic al Consiliului de Miniștri (Miron Constantinescu), și,

bineînțeles, a muzicienilor: Mihail Andricu, George Georgescu, Tiberiu Brediceanu, Zeno Vancea, I.D. Chirescu, Dimitrie Dinicu; interpretarea, în *primă audiție*, a *Simfoniei de cameră,* în 18 Iunie 1956, punctul culminant constituindu-l ziua de 4 Septembrie 1958, când debutează *Prima ediție a Festivalului și Concursului Internațional "George Enescu*", cu reprezentarea, în *primă audiție românească*, a operei *Oedipe,* sub bagheta lui Constantin Silvestri. Tot atunci, este "inaugurat Muzeul «George Enescu»", în aripa de nord a Palatului Cantacuzino." Între timp, slalomul evenimentelor strict muzicale printre excluderi din Comitetele de conducere, și marginalizări ale membrilor Uniunii, care foloseau un limbaj modern, european, opunându-se astfel, fățiș, tendințelor de ideologizare promovate în acea perioadă, își urmează *aparent nestingherit* drumul. Aș puncta doar câteva dintre evenimentele mai importante: în 1957 este organizată *Săptămâna muzicii românești* și se decide înființarea Editurii Muzicale; în 1964 are loc *cea de-a treia ediție a Festivalului și Concursului Internațional "George Enescu"* , în 1965 Editura Muzicală tipărește partitura operei *Oedipe*, iar în 1966, Ion Dumitrescu, Președintele Uniunii, propune introducerea, în programul Festivalului Internațional "George Enescu" din 1967, a unui "*Simpozion de Muzicologie* cu caracter internațional" – ceea ce s-a și întâmplat, "Simpozionul fiind, neîndoios o izbândă, muzicologia românească afirmându-și încă o dată valențele."[1] Printre participanți, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Vasile Tomescu, Gheorghe și Clemansa Liliana Firca, Cornel Țăranu, Ion Dumitrescu, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Drăghici etc., alături de Claude Rostand (Franța), Erich Schenk (Austria), Irving Lowens (SUA), Mihail S. Druskin (Uniunea Sovietică). Numai că, din 1970 până în 1973 – când se reia –, și din 1973 până în 1981, Simpozionul a fost eliminat din programele Festivalurilor Internaționale "George Enescu", deoarece, se pare că "o atare demonstrație a gândirii muzicale" nu era pe placul propagandistului *en titre* al Comitetului Central, Dumitru Popescu! Tot din rațiuni (sic!) propagandistice, a fost eliminat și *Concursul Internațional* din edițiile din 1976, 1979, 1981 ale Festivalului.

Înfruntările dintre compozitorii tradiționaliști și tinerii cu idei novatoare se țin și ele lanț. Dar, după ce, în 1957, *Conflictul dintre generații se acutizase*, "cântecele care să înflăcăreze tineretul și masele largi" (I.D. Chirescu) fiind recomandate în detrimentul "muzicii cerebrale lipsite de emotivitate" (L. Feldman), în 1958 se dă *Lumină verde pentru creația experimentală*, condiționat însă de un amendament hilar, de-a dreptul…caragialian (!), și anume, ca acea

[1] Cf. Cosma, Lazăr, Octavian, *op. cit*., p. 205.

muzică ”să nu conțină inovații nejustificate, având, deci, un caracter net formalist…” (Zeno Vancea). Subiectul va reveni periodic: în 1960, când discuțiile vor gravita *În jurul noilor tehnici de compoziție*, declanșate de același Zeno Vancea, sau în jurul *Ideii de contemporaneitate muzicală*, comentată critic de către Alfred Mendelsohn, cu trimitere directă la ”dușmanii esteticii marxist-leniniste, ai metodei realismului socialist”; în 1962, când *Conflictul generațiilor explodează*; în 1964, când *”Coloana infinită” de Tiberiu Olah,* solicitată de Festivalul de Muzică Contemporană ”Toamna varșoviană”, *creează dureri de cap* conducerii Uniunii, care propusese *Simfonia de cameră* de Enescu, dar care, aflăm din însemnările muzicologului O.L. Cosma, în opinia ”Uniunii Compozitorilor polonezi, făcea parte din ceea ce s-ar putea numi faza clasică a muzicii contemporane.”[1] Secțiunea *Imploziilor* se încheie cu *Demiterea Președintelui Ion Dumitrescu* și *Numirea lui Petre Brâncuși în calitate de Președinte*.

Partea a V-a. **Inerții** (1977-1989)

Președinți – Petre Brâncuși, Nicolae Călinoiu

Perioada analizată aici de către O.L. Cosma este cunoscută multora dintre cei care au experimentat-o pe propria piele! *Inerția* la care se referă autorul e conținută în titlul sintagmatic *Nimic nou sub soare*!, de la pagina 299. În sensul că, după cutremurul catastrofal din 1977, Palatul Cantacuzino, care adăpostea Muzeul ”George Enescu” și sediul Uniunii, deși afectate parțial, au furnizat un motiv în plus Comitetului Central să ia ”*O măsură represivă: Alungarea Uniunii din Palatul Cantacuzino*”, în…48 de ore!! Dorința ”mai veche a Elenei Ceaușescu, despre care se șoptea insistent în ultima vreme”, părea să se împlinească…grație cutremurului! Zis și făcut! Uniunea a fost transplantată/exilată în incinta Ateneului Român, inclusiv pe holuri, pentru 15 ani!!

Reînnodarea firului rupt …, s-a petrecut la 17 Martie, prin ”convocarea Comitetului în noul sediu de la Ateneul Român.” Comentariul muzicologului O.L. Cosma e semnificativ în privința *Inerțiilor*: ”nimic nu s-a schimbat în conceperea ordinii de zi a ședințelor de Comitet. Astfel, cea din 14 Aprilie 1977 a debutat după vechiul tipic: *Obiective ale Uniunii Compozitorilor în lumina ședinței comune a Marii Adunări Naționale, a Consiliului Suprem de dezvoltare economică și socială și a Activului Central de Partid*, prezentată de V. Tomescu.” *No comment*!

[1] *Idem, ibid.,* p. 173.

Persecuțiile, ca și oportunismele unora dintre membrii Uniunii se accentuau, ”concepțiile proletcultiste, vulgarizatoare, reintră în actualitate”, obligându-i pe compozitori să reflecte în opusurile lor ”cerințele cuprinse în documentele partidului, și, mai ales, din *cuvântările tovarășului*…”, critica și autocritica se întețesc și ele, solicitându-se ”întărirea spiritului militant” și o ”atenție sporită acordată în viitor mișcării artistice de amatori”, în detrimentul ”elitiștilor” (îmi amintesc cu totală neplăcere cum, nu o dată, cei care îmi ”vizau” prezentările radiofonice de concert, eliminau cuvântul ***elită/elite***, ori de câte ori apărea în text!). Consecința acestor directive ”de Partid și de Stat” s-a reflectat în proiectul lansat de Vasile Tomescu în ședința din Iunie 1977, despre înființarea Festivalului Național ”Cântarea României”, această ”grandioasă manifestare” (Petre Brâncuși), ”prima treaptă de lansare a viitorilor profesioniști.”

În anii care au urmat, activitatea de rutină a Uniunii s-a desfășurat în virtutea inerției, cu Cenacluri, omagieri, și comemorări, aniversări, până în ***1981***, supranumit ”*Anul George Enescu.*” ***1981*** a fost anul celei de-a IX-a ediții a Festivalului Internațional ”George Enescu”, și a reintroducerii, în programele sale, a *Simpozionului Internațional de Muzicologie*. ***1981*** a fost și anul *Desființării Organizației de Partid*, de către superiorii Secției de propagandă, nemulțumiți, chiar ”speriați” de faptul că Ședințele lunare ale organizației de partid a Uniunii, al cărei secretar era Octavian Lazăr Cosma, ocultau sistematic ”prelucrarea cuvântărilor lui Ceaușescu”, în favoarea discuțiilor profesionale, despre destinul muzicii, prelungite mult după terminarea anostelor ședințe. În 1982, Petre Brâncuși este înlocuit, la conducerea Uniunii, de Nicolae Călinoiu care, încă de ”la prima Plenară s-a axat pe o temă cu iz politic: *Răspunderi actuale ale compozitorilor și muzicologilor în lumina documentelor plenarei lărgite a C.C. al P.C.R*…”[1]. După cum se vede, aceleași titluri și formulări stereotipe, într-un limbaj de lemn ce friza ridicolul și absurdul, însușite însă fără excepție, de către unii în mod automat, din teama de repercusiuni, de către alții din convingere, de către foarte mulți alții, din oportunism…

În 1985 se reia Simpozionul Internațional de Muzicologie, odată cu cea de-a X-a ediție a Festivalului Internațional ”George Enescu” - ultima care mai păstrase doar o fărâmă din strălucirea primelor ediții, înaintea prăbușirii efective, a ediției din 1988, desfășurată într-o atmosferă ternă, cu un program sărăcăcios și

[1] Vezi întreaga formulare, în comparație cu cea ”asemănătoare ca o picătură de apă cu precedenta”, cf. Cosma, Lazăr Octavian, în: *op. cit.,* p. 349.

festivist, ”inaugurată prin Cantata lui Sergiu Eremia, *Glorie partidului comunist*, și încheiată cu lucrarea lui Cornel Trăilescu, *România, pământ al păcii*! A fost un fel simulacru a ceea ce însemna *conceptul* de Festival Internațional ”George Enescu. Nu întâmplător, Octavian Lazăr Cosma a văzut în structura sa ”*atributele Festivalului Cântarea României*”!

Și, a venit și Decembrie 1989, care a permis *Abolirea dictaturii* și plasarea *Artei sub semnul libertății* - așa se ”intitula foaia volantă editată de redacția revistei Muzica, la 29 Decembrie 1989.”

Partea a VI-a. **Redimensionări** (1990-1995)

Președinți – Pascal BENTOIU, Adrian IORGULESCU

Adevărata ”Schimbare la față” a Uniunii era, în sfârșit, pe cale să se realizeze! *Elitele* nu mai puteau fi prigonite, ci erau chemate să contribuie la reinstaurarea unui climat cât mai apropiat de normalitate în Uniune, dată fiind starea deplorabilă în care fusese adusă pe parcursul deceniilor trecute. Chiar la 30 Decembrie 1989 a fost fixată prima întrunire a ”tuturor membrilor bucureșteni” pentru alegerea Președintelui și a unui ”Comitet provizoriu”, condus de Nicolae Călinoiu, oarecum ”din umbră”, dar, în realitate, de Pascal Bentoiu. Compozitorul va fi nominalizat de altfel, ca primul Președinte postdecembrist al Uniunii, secondat de Adrian Iorgulescu în funcția de vicepreședinte. Pascal Bentoiu și-a declinat însă atribuțiile, rămânând ca Adrian Iorgulescu să preia funcția de Președinte. Numai că, la Adunarea Generală din Ianuarie 1990, după mai multe tururi de scrutin, Pascal Bentoiu este ales Președinte, Adrian Iorgulescu și Cornel Țăranu – vicepreședinți, Ștefan Niculescu, Horia Moculescu, Irina Odăgescu, Octavian Lazăr Cosma și Gheorghe Firca – secretari.

Cum era și firesc, prioritățile noii conduceri vizau ”reîntoarcerea Uniunii în Palatul Cantacuzino – *Casa lui George Enescu* -, și redobândirea Editurii Muzicale.”

În 1990, la sugestia lui Pascal Bentoiu a fost pusă în discuție ”oportunitatea înființării unei noi reviste, cu denumirea de *Actualitatea muzicală*”, al cărei prim redactor șef urma să fie Luminița Vartolomei; tot atunci s-a discutat, în Consiliu, necesitatea ”instituirii unui *Festival de Muzică Nouă*” sub direcția lui Ștefan Niculescu. În Mai 1991, acea inițiativă e pusă în practică prin inaugurarea primei ediții a *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi* (SIMN), al cărei succes pe plan național și internațional, a confirmat atingerea scopului propus inițial, acela de a facilita ”cunoașterea creației contemporane românești și universale”, menținut până în zilele noastre. În fine, în Septembrie 1991, Uniunea

Compozitorilor își redobândește sediul din incinta Palatului Cantacuzino; tot atunci se decide amenajarea unui *Studio de muzică electronică*; în 1992 Pascal Bentoiu demisionează din funcția de Președinte, locul său fiind luat de către Adrian Iorgulescu; în Mai 1993, Uniunea îl sărbătorește cu fast pe Ion Dumitrescu la împlinirea vârstei de 80 de ani, și, câteva luni mai târziu, omagiază personalitatea complexă a lui Constantin Brăiloiu, cu ocazia *Centenarului nașterii* sale, printr-o serie de manifestări grandioase, care merită amintite: un Simpozion organizat în Aula Academiei Române (”al cărui membru fusese”), la care au vorbit Petre Sălcudeanu, Ministrul Culturii, Augustin Buzura, Președintele Fundației Culturale Române, Adrian Iorgulescu, Președintele UCMR, Mihai Golu, Președintele Comisiei Naționale a României pentru U.N.E.S.C.O., Vasile Vetișanu, Directorul Institutului de Etnografie și folclor ”Constantin Brăiloiu”, Petre Lefterescu, Rectorul Academiei de Muzică din București, muzicologul Elena Zottoviceanu, din partea Radio-ului. A fost deschisă și o Expoziție retrospectivă, la Biblioteca Academiei, prezentată de Emilia Comișel, discipola savantului român, ”au avut loc mai multe concerte axate pe creația etnomuzicologului, dar și pe muzica populară culeasă de Brăiloiu”, apoi, un Simpozion Internațional desfășurat în sala ”George Enescu” a Academiei de Muzică din București, cu invitați din țară și din Austria, Germania, Italia, Israel, Iugoslavia, Bulgaria etc. Cel mai impresionant moment mi se pare a fi fost ”vizitarea locurilor de unde a cules melodii populare Constantin Brăiloiu (în județele Făgăraș și Sibiu)”, care a încheiat cu brio seria manifestărilor care i-au fost dedicate. Centenarul Brăiloiu a fost succedat, în Decembrie 1994, de *Centenarul nașterii lui Mihail Andricu*.

Volumul 2 se încheie cu Premiile Uniunii pe anul 1994.

Mai sunt necesare Concluzii?!

E pur…

Bibliografia consistentă, Indexul de nume proprii, calupurile de fotografii de la finele ambelor volume, ca și Notele de subsol riguros documentate de către îngrijitorul ediției prezente, muzicologul dr. Mihai Cosma, fac din *Universul Muzicii Românești* o lucrare demnă de autorul ei, muzicologul dr. acad. Octavian Lazăr Cosma, dar și de istoria muzicii românești. Ea este, în egală măsură, un punct de referință pentru viitoarele cercetări, și un ”îndreptar” neprețuit, ca și *Hronicul Operei Române din București*, pentru cei dornici să cunoască, ”nu din auzite, ci pe bază de documente”, măcar o parte

din destinul atât de sinuos și, adesea, atât de nefast, distrugător, al muzicii și muzicienilor români.

Octavian Lazăr Cosma a vrut, și a reușit să demonstreze că "*destinul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor se identifică până la confundare cu destinul muzicii românești*", și, aș completa eu, cu însuși destinul unei națiuni.

SUMMARY

Despina Petecel Theodoru
Romanian Music Universe

The second edition, issued in 2020, 25 years after the first issue (1995) of one of the most important historiographical research of Octavian Lazăr Cosma – *Romanian Music Universe* represents, as in the case of the *Chronicles of the Romanian Opera in Bucharest,* a cultural initiative that is needed without a doubt, just as the musicologist dr. Mihai Cosma mentions, the competent and meticulous editor of this edition, *"for present generations, less familiarized with institutions and persons"* (composers, performers, famous musicologists), at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, people and places that created the foundation of a required development and fixing knowledge in terms of history and national music culture.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu